

ಭಾವ-ರಸ-ನಿರೂಪಣಂ

ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾ ಮುರಳೀಧರ



84856

11/8

84856

84856



ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು

ಪಂಪಮಹಾಕವಿ ರಸ್ತೆ, ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು-೫೬೦೦೧೮

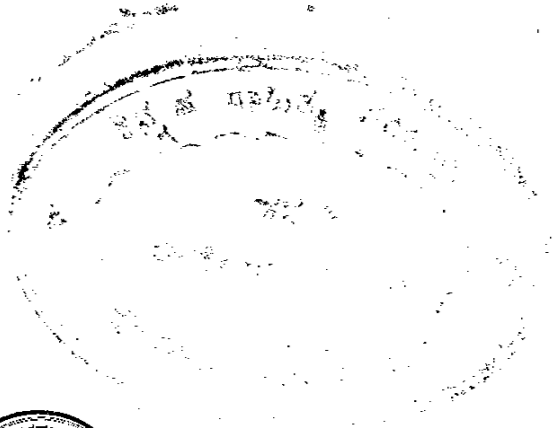
ಬೀದರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ೭೨ನೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಪ್ರಕಟಣೆ

ಭಾವ-ರಸ ನಿರೂಪಣೆ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು
ಸಿರಿಯಲ್ ಸಂಖ್ಯೆ ೨/೮/೦೬
ಪುಟ ಸಂಖ್ಯೆ ೮೪೮೫೬

ಕರಾರುಮೇರೆಗೆ ನಂ. ೧೦೦

ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾ ಮುರಳೀಧರ್



ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು

ಪಂಪಮಹಾಕವಿ ರಸ್ತೆ, ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ

ಬೆಂಗಳೂರು- ೫೬೦೦೦೮

BHAAVA-RASA NIRUPANAM

by : Smt. Srividya Muralidhar

Published by : Kannada Sahitya Parishat

Pampa Mahakavi Road, Chamarajapet, Bangalore - 560018

Pages : viii + 114 Price : Rs. 40=00 : 2006

ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣ : ೨೦೦೬
ಪ್ರತಿಗಳು : ೧೫೦೦
ಬೆಲೆ : ನಲವತ್ತು ರೂಪಾಯಿಗಳು

© ಹಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಕಾಯ್ದಿರಿಸಿದೆ.

NS P06

ಬೀದರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ೭೨ನೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಪ್ರಕಟಣೆ

ಪ್ರಕಟಣಾ ಸಮಿತಿ

ಅಧ್ಯಕ್ಷರು

ಪ್ರೊ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ (ಚಂಪಾ)

ಸಂಚಾಲಕರು

ಶ್ರೀ ಜರಗನಹಳ್ಳಿ ಶಿವಶಂಕರ್

ಸದಸ್ಯರು

ಶ್ರೀ ಪುಂಡಲೀಕ ಹಾಲಂಬಿ

ಡಾ. ಎಚ್.ಜಯಮ್ಮ ಕರಿಯಣ್ಣ

ಡಾ. ಮಧು ವೆಂಕಾರೆಡ್ಡಿ

ಶ್ರೀ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಕಂಜರ್ಪಣೆ

ಶ್ರೀ ವಿಷ್ಣು ನಾಯ್ಕ

ಡಾ. ಕಮಲಾ ಹಂಪನಾ

ಸಮ್ಮೇಳನಾಧ್ಯಕ್ಷರು

೭೧ನೆಯ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನ

ನಿರ್ದೇಶಕರು

ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ

ಮುದ್ರಣ : ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀ. ಅಚ್ಚುಕೂಟ ಆಫ್‌ಸೆಟ್ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು,
ಪಂಪಮಹಾಕವಿ ರಸ್ತೆ, ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು - ೧೮

ಅಖಿಲ ಭಾರತ ೭೨ನೆಯ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನ ಬೀದರ
ಸ್ವಾಗತ ಸಮಿತಿ

ಶ್ರೀ ಗುರುಪಾದಪ್ಪ ನಾಗಮಾರಪಳ್ಳಿ, ಅಧ್ಯಕ್ಷರು
ಶ್ರೀ ಮೆರಾಜುದ್ದೀನ ಪಟೇಲ, ಹಿರಿಯ ಉಪಾಧ್ಯಕ್ಷರು.
ಶ್ರೀ ನರಸಿಂಗರಾವ ಸೂರ್ಯವಂಶಿ, ಲೋಕ ಸಭಾ ಸದಸ್ಯರು
ಶ್ರೀ ಬಂಡೆಪ್ಪ ಖಾಶೆಂಪೂರ, ಶಾಸಕರು
ಶ್ರೀ ಮುನೀಶ ಮೌದ್ಗೀಲ್, ಪ್ರಧಾನ ಸಂಚಾಲಕರು
ಶ್ರೀ ಕೆ.ಎಲ್. ಸುಧೀರ, ಜಿಲ್ಲಾ ಪೊಲೀಸ್ ವರಿಷ್ಠಾಧಿಕಾರಿಗಳು
ಶ್ರೀ ಆಂಟನಿ ಮೆಂಡೋನ್ಸಾ, ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಾಹಕ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು
ಶ್ರೀ ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪ ಹಾಲಹಳ್ಳಿ, ಕೋಶಾಧ್ಯಕ್ಷರು
ಶ್ರೀ ಡಾ. ಜಗನ್ನಾಥ ಹೆಬ್ಬಾಳೆ, ಪ್ರಧಾನ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿಗಳು

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಕಾರ್ಯಕಾರಿ ಸಮಿತಿ ಸದಸ್ಯರು

ಪ್ರೊ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ(ಚಂಪಾ), ಬೆಂಗಳೂರು
ಶ್ರೀ ಜರಗನಹಳ್ಳಿ ಶಿವಶಂಕರ್, ಬೆಂಗಳೂರು
ಡಾ. ಎಚ್. ಜಯಮ್ಮ ಕರಿಯಣ್ಣ, ಬೆಂಗಳೂರು
ಶ್ರೀ ಪುಂಡಲೀಕ ಹಾಲಂಬಿ, ಬೆಂಗಳೂರು
ಶ್ರೀ ಶ್ರ.ದೇ ಪಾರ್ಶ್ವನಾಥ, ಬೆಂಗಳೂರು-೫೦.
ಶ್ರೀ ಎಸ್. ರಾಮಲಿಂಗೇಶ್ವರ (ಸಿಸಿರಾ), ಬೆಂಗಳೂರು ಗ್ರಾಮಾಂತರ
ಶ್ರೀ ಎನ್.ಎಸ್. ರಾಮಪ್ರಸಾದ್, ಕೋಲಾರ
ಶ್ರೀ ಆರ್.ಎಸ್. ಸದಾನಂದ, ತುಮಕೂರು
ಶ್ರೀ ಕೆ.ಎಂ. ವೀರೇಶ್, ಚಿತ್ರದುರ್ಗ
ಶ್ರೀ ಎಸ್.ಎಚ್. ಹೂಗಾರ್, ದಾವಣಗೆರೆ
ಶ್ರೀ ಡಿ. ಮಂಜುನಾಥ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ
ಶ್ರೀ ಮಾನಸ, ಮೈಸೂರು
ಶ್ರೀ ಮಲೆಯೂರು ಗುರುಸ್ವಾಮಿ, ಮೈಸೂರು
ಶ್ರೀ ಹೆಚ್.ವಿ. ಜಯರಾಂ, ಮಂಡ್ಯ
ಶ್ರೀ ಟಿ.ಪಿ. ರಮೇಶ್, ಕೊಡಗು
ಶ್ರೀ ಎಚ್.ಬಿ. ರಮೇಶ್, ಹಾಸನ

ಶ್ರೀ ಎಚ್. ವಿ. ಶ್ರೀವತ್ಸ ಹುಲಸೆ, ಚಿಕ್ಕಮಗಳೂರು
ಶ್ರೀ ಎಸ್. ಪ್ರದೀಪ ಕಲ್ಕುರ, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ
ಶ್ರೀ ಯು. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಹೊಳ್ಳೆ, ಉಡುಪಿ
ಶ್ರೀ ಮೋಹನ ಬಸವನಗೌಡ ಪಾಟೀಲ, ಬೆಳಗಾವಿ
ಶ್ರೀ ಬಿ.ಎಂ. ಪಾಟೀಲ, ಬಿಜಾಪುರ
ಶ್ರೀ ವಿಶ್ವನಾಥ ಕಾ. ವಂಶಾಕೃತಮಠ, ಬಾಗಲಕೋಟೆ
ಶ್ರೀ ಮಧು ವೆಂಕಾರೆಡ್ಡಿ, ಧಾರವಾಡ
ಶ್ರೀ ಅ.ಸಿ. ಹಿರೇಮಠ, ಹಾವೇರಿ
ಪ್ರೊ. ಕೆ.ಬಿ. ತಳಗೇರಿ, ಗದಗ
ಶ್ರೀ ರೋಹಿದಾಸ ನಾಯಕ, ಉತ್ತರಕನ್ನಡ
ಶ್ರೀ ವೀರಭದ್ರ ಸಿಂಪಿ, ಗುಲ್ಬರ್ಗ
ಡಾ. ಜಗನ್ನಾಥ ಹೆಬ್ಬಾಳೆ, ಬೀದರ
ಶ್ರೀ ಕೆ.ಮ. ಪುರದ, ರಾಯಚೂರು
ಶ್ರೀ ಶೇಖರಗೌಡ ಮಾಲಿಪಾಟೀಲ, ಕೊಪ್ಪಳ
ಶ್ರೀ ನಿಷ್ಠಿ ರುದ್ರಪ್ಪ, ಬಳ್ಳಾರಿ
Sri H.B.L. Rao, Navi Mumbai
Sri I.V. Bhatta, Kasaragod
Sri C. Ramaswamy, Chennai
Sri H. Ramachandrappa, Ananthpura
ಧರ್ಮದರ್ಶಿ ಹರಿಕೃಷ್ಣ ಪುನರೂರು, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ
ಡಾ. ಕಮಲಾ ಹಂಪನಾ, ಬೆಂಗಳೂರು
ನಿರ್ದೇಶಕರು, ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು
ಶ್ರೀಮತಿ ಭಾನು ಮುಷ್ತಾಕ್, ಹಾಸನ
ಶ್ರೀ ರಘಾಯಲ್ ರಾಜ್, ಬೆಂಗಳೂರು
ಡಾ. ಎಲ್. ಹನುಮಂತಯ್ಯ, ಬೆಂಗಳೂರು
ಡಾ. ಕರೀಗೌಡ ಬೀಚನಹಳ್ಳಿ, ಬಳ್ಳಾರಿ
ಡಾ. ಸಿದ್ದಲಿಂಗಯ್ಯ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ನುಡಿ

ಕಳೆದ ತೊಂಬತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನಾಡು-ನುಡಿ-ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ರಕ್ಷಣೆ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಬದ್ಧ ಕಂಕಣವಾಗಿರುವ ಸಂಸ್ಥೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು. ಪಂಚಕೋಟಿ ಕನ್ನಡಿಗರ ಏಕೈಕ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿರುವ ಪರಿಷತ್ತು ಕನ್ನಡ ಬದುಕಿನ ಬಹುಮುಖೀ ಆಯಾಮಗಳಿಗೆ ಆಲೋಚನೆ- ಅಕ್ಷರ- ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ.

ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟನೆ, ಪರಿಷತ್ತು ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಸೃಜನಶೀಲ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲದೆ ಸೃಜನೇತರ ವಲಯದ- (ಅಂದರೆ, ವ್ಯಾಕರಣ, ನಿಘಂಟು, ಚರಿತ್ರೆ, ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನ, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ, ಪರಿಶೋಧನೆ, ತತ್ವವಿಚಾರ, ಶಾಸನಶಾಸ್ತ್ರ, ಮಾಹಿತಿ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಜಾನಪದ, ಸಂಶೋಧನೆ, ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮ... ಹೀಗೆ) ಹಲವಾರು ಜ್ಞಾನಕ್ಷೇತ್ರಗಳು ಸಾವಿರಾರು ಕೃತಿಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕುಲಕೋಟಿಯನ್ನು ತಲಪುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದೇಶ.

ಜನವರಿ ೨೦೦೬ ರಲ್ಲಿ ಬೀದರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲಿರುವ ೭೨ನೆಯ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಂಗವಾಗಿ, ಸೃಜನೇತರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ೭೨ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದೆಂದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಕಟನಾ ಸಮಿತಿ ತೀರ್ಮಾನಿಸಿತು. ಈ ಯೋಜನೆಯ ಅನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಆರ್ಥಿಕ ಅನುದಾನ ನೀಡಿದ ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೆ ನಾವು ಕೃತಜ್ಞರು. ಈ ಕೃತಿಯ ಲೇಖಕರಿಗೆ ನಾವು ಆಭಾರಿ. ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿದ ನಮ್ಮ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಅಚ್ಚುಕೂಟದ ಸಿಬ್ಬಂದಿಗೆ, ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ನಮ್ಮ ವಂದನೆಗಳು.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ (ಚಂಪಾ)

ಅಧ್ಯಕ್ಷರು

ಮನದ ಮಾತು

ಓರ್ವ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ಕಲಾಪರವಾದ ನನ್ನ ಚಿಂತನೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ವಾಲಿದ್ದು ನೃತ್ಯಗುರು ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ ಶ್ರೀ ಮುರಳೀಧರ ರಾವ್ ಇವರ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ. ಅಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿನ ನನ್ನ ಒಲವು ಮತ್ತು ಪದವಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವೂ ಆಯಿತು. ಹೆತ್ತವರ ನಿರಂತರ ಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಸಹಕಾರದಿಂದ ನೃತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ನಾನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಗೌರವವನ್ನೂ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಮಡಿಕೇರಿಯಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ಹದಿನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಸೌರಭ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು (ರಿ) ಎಂಬ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಶಾಲೆಯ ಪ್ರಾಂಶುಪಾಲೆಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ, ನೃತ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಅರಿವು ಮೂಡಿಸಲು ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. ಮನೆಯಲ್ಲೊಂದು ಸಣ್ಣ ಪುಸ್ತಕ ಭಂಡಾರವನ್ನೇ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿನ ಹನಿಯಷ್ಟು ಜ್ಞಾನವನ್ನಾದರೂ ಅರ್ಜಿಸುವ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ನನ್ನದೇ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವ ನನ್ನ ಹನಿಗನಸು ಈಗ ನನಸಾದುದು ಹಿರಿಯರಾದ ಜರಗನಹಳ್ಳಿ ಶ್ರೀ ಶಿವಶಂಕರ, ಗೌರವ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿಗಳು, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು ಇವರ ಸಹಯೋಗದಿಂದ. ಅವರದೇ ಕಾವ್ಯಾಂತರಾಳದ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ :-

ಹನಿಗವನ

ಕಪ್ಪೆ

ಚಿಪ್ಪು

ಹಿಡಿದು

ಬೇಡುತ್ತಿದ್ದೆ

ದಾನ

ಮಾಡಿತು

ಮುಗಿಲು

ಹನಿ

ಮುತ್ತಾಗಿದೆ

ಈಗ

ನನ್ನ

ಸ್ವತ್ತಾಗಿದೆ.

ಇದುವೇ ನನ್ನ ಪರಿ. ಲೇಖನಿ ಹಿಡಿದು ಅಂಬೆಗಾಲಿಕ್ಕುವ ನನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಹಿರಿಯರೂ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಜ್ಞಾನಿಗಳೂ ಆದ ಜರಗನಹಳ್ಳಿ ಶ್ರೀ ಶಿವಶಂಕರರವರು ಪುರಸ್ಕರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವರಿಗೆ ನನ್ನ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕ ಧನ್ಯವಾದಗಳನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಭಾವ ಮತ್ತು ಶೃಂಗಾರ ಭಾವಾಭಿನಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಜೀವಸತ್ವವಾದ ನವರಸವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ಸಾದರಪಡಿಸುವ ಬಗೆಗಿರುವ ನನ್ನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು, ಭರತನಾಟ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದ ವ್ಯಾಕರಣದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕ ಶಕ್ತಿಯಾದ ನನ್ನ ಮಾತಾಪಿತೃಗಳು ಶ್ರೀ ಕೆ. ರಾಮನ್ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮತಿ ಶಾರದಾ ರಾಮನ್ ಇವರುಗಳಿಗೆ ನನ್ನ ಕೋಟಿ ವಂದನೆಗಳು. ಆಶೀರ್ವದಿಸಿ ದಾರಿತೋರಿದ ನನ್ನ ನೃತ್ಯಗುರು ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ ಶ್ರೀ ಮುರಲೀಧರ ರಾವ್, ಮಂಗಳೂರು ಇವರಿಗೂ, ಕರಡು ತಿದ್ದಲು ಸಹಕರಿಸಿದ ಸಹೋದರಿ ಕು. ಶ್ರೀಧನ್ಯಾ ರಾಮನ್ ಇವರಿಗೂ, ನನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಸದಾ ಉತ್ತೇಜನ ನೀಡುವ ಪತಿ ಮುರಳೀಧರ ಕುಮಾರ್ ಇವರುಗಳ ಸಹಕಾರ ಸ್ಮರಣೀಯ. ಈ ಪುಸ್ತಕವು ಪ್ರಕಾಶನದ ಬೆಳಕು ಕಾಣಲು ಮೊದಲು ಚಿಂತಿಸಿದ ಹಿರಿಯ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರೂ, ಸಾಹಿತಿಗಳೂ ಆದ ಹಿತ್ತೈಷಿ ಶ್ರೀ ನಾಗಪ್ಪ, ಜಿಲ್ಲಾ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರು, ಚಿಕ್ಕಮಗಳೂರು ಇವರಿಗೆ ನನ್ನ ಸಾಷ್ಟಾಂಗ ಪ್ರಣಾಮಗಳು.

‘ಭಾವ-ರಸ ನಿರೂಪಣಂ’ ಎಂಬ ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಕುರಿತಾದ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಲು ನನಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದ ಹಾಗೂ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಮುಂದೆ ಬಂದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು ಇದರ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಿಗೂ ಮತ್ತು ಅದರ ಎಲ್ಲಾ ಪದಾಧಿಕಾರಿಗಳಿಗೂ ನಾನು ಚಿರಮುಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

- ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾ ಮುರಳೀಧರ್

ಭಾವ - ರಸ ನಿರೂಪಣೆ

ಭರತನಾಟ್ಯದ ಅಭಿನಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲಾಗಿರುವ 'ಶೃಂಗಾರ ಭಾವ'ದ ಕಲ್ಪನೆ, ಭಕ್ತಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಇದು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಆರಾಧ್ಯ ದೇವನನ್ನೂ, ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಕಲಾಪೋಷಕ ರಾಜರನ್ನೂ ಸಮಾನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಆಗಿತ್ತು. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಆಗಮಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸಂಗೀತ-ನರ್ತನಗಳು ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ದೇವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಯಾಗಿ ಏರ್ಪಟ್ಟು, ಆಳುವ ರಾಜನು ದೈವ ಎಂಬ ಮನೋಭಾವನೆ ಕುಂದಿತು. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಗೊಂದಲ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಕಲಾ ಪೋಷಕ ರಾಜನ ಹೆಸರು, ಆರಾಧ್ಯಮೂರ್ತಿಯ ಹೆಸರಿಗೆ ಸಮನಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿರಂತೂ ಈ ವಿಚಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಭ್ರಾಂತಿ ದ್ವಿಗುಣವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಬಹುರೂಪಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸ ಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ ಶೃಂಗಾರದ ವಿಚಾರಧಾರೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಯಾವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆಯಬೇಕೆಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ಚರ್ಚೆ, ಚಿಂತನೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಶೃಂಗಾರವು ದೈವ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಲಂಕರಣ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಾಗಿ ರೂಪ ಪಡೆದು ಜೀವಾತ್ಮ ಮತ್ತು ಪರಮಾತ್ಮ ಭಾವದ ನಡುವಿನ ಪ್ರಣಯ ಸಂದರ್ಭಗಳು ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥ ಪಡೆದವು. ಪದಂಗಳನ್ನು, ವರ್ಣಂಗಳನ್ನು, ಅಷ್ಟಪದಿಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಾಗ ಭರತನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಂಡಿತು. ಪ್ರಣಯ ಭಾವವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಶುದ್ಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾದರಪಡಿಸಲಾಯಿತು.

ಬಾಲಸರಸ್ವತಿಯಂತಹ ಹಿರಿಯ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರವೀಣರಿಗೆ ಶೃಂಗಾರವು ಭರತನಾಟ್ಯದ ಮೂಲಸತ್ವ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು. ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಭಾವಗಳಿಗಿಂತ ಶೃಂಗಾರವೇ ಉತ್ಕೃಷ್ಟಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಅನುಭವದಿಂದ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುವುದೇನೆಂದರೆ, ಭಕ್ತಿ ಸ್ವರೂಪದ ರಚನೆಗಳು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯಕ. ಆದರೆ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವವು ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಮೂಲಾಧಾರ ಎಂದು.

ಬಾಲಸರಸ್ವತಿಯವರು ಹಲವಾರು ಭಕ್ತಿ ಭಾವದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಶೃಂಗಾರದ ಸೋಂಕೂ ಇಲ್ಲದೆ ಅಭಿನಯಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿ ಹಾಗೂ ಬಾಲಸರಸ್ವತಿಯವರ ನಡುವಿನ ಅಭಿನಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಚರ್ಚೆ, ಚಿಂತನೆ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಉತ್ತಮ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟರೂ, ಕೆಲವೊಂದು ದೇವದಾಸಿ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಜಾಡನ್ನೇ ಮುಂದುವರಿಸಿದರು. ಮತ್ತೂ ಕೆಲವರು ಶೃಂಗಾರದ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ತಿಳಿಯದೆ ಅದಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಪ ಕೊಡಲು ಸೋತರು. ಇಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಮತ್ತೊಂದು ತೊಂದರೆ ಎಂದರೆ ಹದಿನೈದು-ಹದಿನಾರು ವರ್ಷ ಪ್ರಾಯದ ನೃತ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಶೃಂಗಾರ ಸಂಬಂಧಿ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳುವುದೇ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರಿಗೆ ಮುಜುಗರ ತರುವ ಕೆಲಸವಾಯಿತು. ದೇವದಾಸಿಯರು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೊತ್ತು ಕೊಂಡಿದ್ದ ದುರ್ಬಲ ಸ್ಥಾನಮಾನದ ಕಾರಣದಿಂದ ಸತ್ಕುಲದ ಯುವತಿಯರು ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಉಳಿದರು.

ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಶೃಂಗಾರಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಅಲ್ಲದೆಯೂ ಮಾಡಬಹುದು. ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವವರು ಅದರ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಭಕ್ತಿಯ ಅಂಶವೇ ದಿನೇ ದಿನೇ ಗೌಣವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಂತಃಕರಣಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಅಂಗಚಲನೆಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತುಂಬುವ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಸಂಯೋಜನೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ಪರಿಪಾಲಿಸುತ್ತಲೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿರಾಮವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ 'ಭಕ್ತಿ' ಶುದ್ಧ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಉಳಿಯದೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಮಾತುರವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವಂತೆಯೂ ಇರದೆ ತನ್ನ ಅರ್ಥ ಅಸ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ನೃತ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತ ರಸ-ಭಾವ ಸೂತ್ರಗಳು ಅಡಕವಾಗಿವೆ. ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ 'ಶೃಂಗಾರದ' ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿಯರು ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೇ ಸರಿ ಎಂದು ಎಲ್ಲರಿಂದಲೂ ಅಂಗೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ್ದೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿದ್ದರೂ ಇಂದಿಗೆ ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ಬಿತ್ತಲ್ಪಟ್ಟ ಭಾವ-ರಸ-ಅಭಿನಯದ ಬೇರು ವಿಶಾಲವಾಗಿ ತಳವೂರಿ ಹೆಮ್ಮರವಾಗಿದೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪ

ಅಭಿನಯವು ಸ್ವಯಂ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಳ್ಳುವ ಕಲೆ. ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ವ್ಯಾಪಾರ ಸಮೂಹವೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಭಿನಯವನ್ನು ರಸದ ವಾಹನವೆನ್ನಬಹುದು. ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ.

ಯತೋ ಹಸ್ತಸೋ ದೃಷ್ಟಿ:

ಯತೋ ದೃಷ್ಟಿಸ್ತತೋ ಮನಃ|

ಯತೋ ಮನಸ್ತತೋ ಭಾವ:

ಯತೋ ಭಾವಸ್ತತೋ ರಸಃ||

ರಸವಿದ್ದೆಡೆ ಭಾವವಿರುತ್ತದೆ. ಭಾವದಂತೆ ಮನಸ್ಸು; ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ದೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಸಾರ; ದೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹಸ್ತಮುದ್ರೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಗೀತವು ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವೂ, ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವವೂ, ಕಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳಲಯವೂ ನಿಹಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆಂದು ಒಟ್ಟಾರೆ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಈಗ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ನೃತ್ಯಗಳ ಅಭಿನಯ ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಗೊಂದಲ ಎಂದರೆ 'ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರ' ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಗೆ ಒಟ್ಟುಗೂಡುತ್ತದೆ? ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತರಲಾಗಿದೆಯೇ? ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದಲ್ಲಿ ಅದು ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕೆಂಬುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ವರೆಗೆ ದೊರಕುವ ಅಭಿನಯ ವಿಷಯಕ ಗ್ರಂಥಗಳೆಲ್ಲವೂ 'ನಾಟಕ'ವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ವಿಷಯವೆಲ್ಲವೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ

ಸೀಮಿತ ಮತ್ತು 'ನೃತ್ಯವಿಶೇಷ' ವಾದುದು. ನೃತ್ಯ ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರ ರಸೋತ್ತತಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಲು ಯಾವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ನೃತ್ಯಗಳ ಅಭಿನಯ ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಗೊಂದಲ ಎಂದರೆ 'ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರ' ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಗೆ ಒಟ್ಟುಗೂಡುತ್ತದೆ? ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಅಭಿನಯ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತರಲಾಗಿದೆಯೇ? ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದಲ್ಲಿ ಅದು ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕೆಂಬುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ವರೆಗೆ ದೊರಕುವ ಅಭಿನಯ ವಿಷಯಕ ಗ್ರಂಥಗಳೆಲ್ಲವೂ 'ನಾಟಕ'ವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ವಿಷಯವೆಲ್ಲವೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತ ಮತ್ತು 'ನೃತ್ಯವಿಶೇಷ'ವಾದುದು. ನೃತ್ಯ ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರ ರಸೋತ್ತತಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಲು ಯಾವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಕನು ನಾಟಕೀಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಕಾರಣಕರ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಅಥವಾ ರಚನಾಕಾರ ಆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯೇ ನಾಟಕಕಾರನ-ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವಾಗ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವಂತ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣಕರ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಅಭಿನಯ' ಎಂಬುದು ನರ್ತಕ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಡುವೆ ಅಪೂರ್ವ ಸಂಬಂಧ. ಇದಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯೇ ಸೇತು. ಕಾರಣ, ಇಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯು ಕವಿಯು ಉದ್ದೇಶಿಸುವ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಸಂದೇಶವನ್ನೂ, ರಸವನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತನ್ನತನದ ಮೂಲಕ ತಲುಪಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇತರೆ ನಾಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ತನ್ನ ವಾಕ್ಯಾತ್ಮಾರ್ಥದಿಂದ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲಕ ಸುಲಭವಾಗಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಈ ಭಾಗ್ಯದಿಂದ ವಂಚಿತಳಾಗಿ ನೇರವಾಗಿ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಅಂಗಾಂಗ ಚಲನ-ವಲನಗಳೊಡಗೂಡಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಅಪರೂಪದ ವಸ್ತುಧಾರಿಯಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಸುಧೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಎಲ್ಲವೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಮೇಳೈಸಿದರೇನೇ,

ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವ ಅಭಿನಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಧ್ಯ. ಕವಿ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಗ್ರಾಹ್ಯಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾದರೆ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನವೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ನಿಲುಕುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಅವೆರಡೂ ಸ್ವಾವಲಂಬಿತ.

ನೃತ್ಯವು 'ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯ' ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೊರಕುವ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಆಂಗಿಕ ಮತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ವಿಕೃತಗೊಳಿಸದೇ 'ಮನೋಧರ್ಮ' ಮತ್ತು 'ಜಿಜಿತ್ವ ಪ್ರಶ್ನೆ' ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಚಾರಗಳ ಮಂಥನದ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲೂ, ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶಗಳ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಮೂರು ಬಾರಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಎರಡು ಬಾರಿ, ಚರಣಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಎರಡೆರಡು ಬಾರಿ ಹಾಡಬೇಕೆಂದಾಗಲೀ, ಒಂದರೆಡು ಬಾರಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದು ನರ್ತಿಸುವವರ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಾರರ ನಡುವಿನ ಒಪ್ಪಂದ. ಈ ಒಪ್ಪಂದದ ನಡುವೆ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕಾಗಲೀ, ಜಿಜಿತ್ವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗಾಗಲೀ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳು 'ಅಭಿನಯ'ದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೂ ಪೂರೈಸಲಾಗದೆ 'ರಸ'ದ ಫಲವನ್ನು ನೀಡುವುದರಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಮನೋಧರ್ಮ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉದಿಸುವ ಕವಿ ಕಲ್ಪನೆಯಂತಹ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿನಯಗಳ ಸಂದರ್ಭ ಮನೋಧರ್ಮವು ಕಾರ್ಯಗತವಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆ ಅಪೂರ್ವವಾದದ್ದು.

ನೃತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನಾಕಾರನು ಮಧ್ಯಸ್ಥಿಕೆ ವಹಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಿ ಈ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವಂತೆ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಅನುಭವಿಸುವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕವಿ ಸ್ವತಃ ಅನುಭವಿಸಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅನುಭವ ರಚನಾಕಾರನು ತನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸದವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ರಚನೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಮಾದರಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು

ಆತ ಕಂಡ ಜೀವನದ ಸಾರಾಂಶದಿಂದಲೇ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕವಿಯು ಪ್ರೇಮೋದ್ದೇಗಗೊಂಡ ಯೌವನವತಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದ ಅದು ಆತನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ ಗೀತ ಗೋವಿಂದದ ರಚನಾಕಾರ ಜಯದೇವ ಕವಿ ಕೃಷ್ಣ-ರಾಧೆಯರ ಪ್ರೇಮಸಲ್ಲಾಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಕವಿ ತಾನು ತನ್ನ ಪತ್ನಿಯೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರೇಮ ಸರಸವನ್ನೇ ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರು ತಾವು ಸ್ವತಃ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ಪ್ರೇಮ ವಿರಹವನ್ನು ಮತ್ತು ತೊಳಲಾಟವನ್ನು ತಮ್ಮ ಪದಂಗಳ ಮುಖೇನ ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರೇ ಪ್ರೇಮಿಸಿದ ಆಕೆ ದೇವದಾಸಿಯಾಗಿದ್ದು, ನೃತ್ಯದ ಸಂಸ್ಕಾರವಿದ್ದವಳಾದ್ದರಿಂದ ಆಕೆಯ ರೂಪ, ಲಾವಣ್ಯ, ಚಲನವಲನಗಳು ಹಾಗೂ ಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಕವಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಕವಿಯ ಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಂಡದ್ದು ಏನೇ ಇರಲಿ, ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿ ಈ ವಿಚಾರಗಳು ರಚನೆಗೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭ, ಕವಿಯು ಕಲಾವಿದನಾಗಿ ಕೈಗಟುಕುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರೂಪು ತುಂಬುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಕವಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಇತರರೆಲ್ಲರೂ ಯುವತಿಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವರು. ಆಕೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಹೆಸರು, ಯಾವುದೇ ಉಚ್ಚ ಸ್ಥಾನ ನೀಡುವ ಹಕ್ಕು ಕವಿಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕವಿಯಾದವನು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹೋಲುವ ಸಂಭವವನ್ನು ನಿಜ ಜೀವನದಿಂದ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಪುನರಾಸೃಷ್ಟಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕಾವ್ಯಮಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಗಳ ಮಿತಿ ನಿರ್ದೇಶನ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಂತಹ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ನಿಲುಕದ, ರಮಣೀಯವಾದ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಕವಿ ಯಶಸ್ವಿ ಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವೊಂದು ನೃತ್ಯ ಪರಿಣಿತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಗಿಂತಲೂ ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದೆಯು ತನ್ನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಅಭಿನಯದ ಮುಖೇನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶವನ್ನೂ ತಲುಪುವಲ್ಲಿಗೆ ತಲಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆಂದು. ಕಾರಣ ಅಲ್ಲಿ ಆಹಾರ್ಯ, ಆಂಗಿಕ ಮತ್ತು ವಾಚಿಕದ ಪೋಷಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಇದು ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆ. ಕವಿಯಾದವನು ತನ್ನ ಕಲ್ಪನಾನುಸಾರವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ತತ್ವವನ್ನೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ-

ನಿಲುವಿಗೆ ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ತನ್ನ ಅಭಿನಯ ಮುಖೇನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನಾಟುವ ಮತ್ತು ನಾಟದ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರುವ ಚಾತುರ್ಯ ಹೊಂದಿರತಕ್ಕದ್ದು. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಕವಿ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಬಹಳ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ವಹಿಸಿ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪ ನೀಡುವವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. 'ಮನೋಧರ್ಮ' ವಿಸ್ತರಣೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಇಲ್ಲೇ. ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ವಿಧಾನೋಕ್ತಿ ಹೀಗಿದೆ.

ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಕೈಗೆತ್ತಿ ಕೊಳ್ಳಲಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹಲವು ಬಾರಿ ಓದಿ-ಗ್ರಹಿಸಿ ಅದರ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಧ್ವನಿಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿಯುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ:- ಮೊದಲ ಬಾರಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಇತರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಓದುಗನಿಗೇ ಸಮಾನ. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದ ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಯಾರು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುತ್ತಾರೋ ಅವರು. ಅದು ಗುರುವಾಗಿರಲಿ, ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜಕನಾಗಿರಲಿ, ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರಿರಲಿ.

ಕೆಲವೇ ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ಓದಿ ಮುಗಿಸಬಹುದಾದಂತಹ ಪದ್ಯವನ್ನು, ಸುಮಾರು ೧೨ ರಿಂದ ೧೫ ನಿಮಿಷದ ವರೆಗೆ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಓದುವುದು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದವನ್ನು ಏಳೆಂಟು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಸ್ತಾಭಿನಯ ಮತ್ತು ಮುಖಚಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ತೋರುವುದು ಆದ್ಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ:- ಕನಕದಾಸ ವಿರಚಿತ 'ಬಾಗಿಲನು ತೆರೆದು ಸೇವೆಯನು ಕೊಡೋ ಹರಿಯೇ' ಎಂಬ ದೇವರನಾಮದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಕನಕದಾಸರ ಮನ ಮುಟ್ಟುವ ಭಕ್ತಿ ಭಾವವನ್ನು ಕಲಾವಿದೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ದೇವರ ನಾಮದ ಮೊದಲ ಪದವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. 'ಬಾಗಿಲನು' ಎಂದರೆ ಉಡುಪಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಮಹಾದ್ವಾರ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, 'ಬಾಗಿಲು' ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ 'ಹೃದಯದ ಬಾಗಿಲು', 'ಕರುಣೆ' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತವೆ. ಅಂತೆಯೇ, ಅಂತಹ ಜಾತ್ಯಾತೀತ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ 'ಜ್ಞಾನದ ಬಾಗಿಲು' ತೆರೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ, 'ಬಾಗಿಲನು ತೆರೆದು ಸೇವೆಯನು

ಕೊಡೊ ಹರಿಯೇ' ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ದೀನ ದಲಿತರನ್ನು ರಕ್ಷಿಸು-ಕಾಪಾಡು ಎಂಬ ಧ್ವನಿಯೂ ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಮುಂದಿನ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ 'ಕೂಗಿದರು ದನಿ ಕೇಳಲಿಲ್ಲವೇ ನರ ಹರಿಯೇ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಭಕ್ತ ಸಾಗರದ ಮಧ್ಯದಿಂದ ಕೂಗಿದ ಅಳು ದೇವರನ್ನು ತಲುಪಲಿಲ್ಲವೇ? ಎಂದೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನರಳುತ್ತಿರುವ ದೀನ ದಲಿತರ ಕೂಗು ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಕೇಳಿಸದೇ ? ಎಂದೂ ತೋರಿಕೆಯ ಭಕ್ತರ ನಡುವಿನಲ್ಲಿ ಇರುವ ನಿಜವಾದ ಭಕ್ತನ ಕೂಗು ಆತನಿಗೆ ಕೇಳಿಸದೇ ಎಂದೂ, ಅಪಾರ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಮೊರೆಯಿಟ್ಟರೂ ಅದು ಸಾಲದಾಯಿತೇ ಎಂದೂ, ನರಮನುಷ್ಯನು ಕೂಗಿದರೆ ಅದನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳದಷ್ಟು ದೂರದಲ್ಲಿ ಹರಿ ಇರುವನೇ ಎಂದೂ, ಎಷ್ಟು ಕರೆದರೂ ಕರುಣೆ ತೋರದಿರುವನು ಯಾಕೆ? ಎಂದೂ ಇನ್ನು ಹಲವಾರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

ಆದರೆ, ಈ ಎಲ್ಲಾ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಮಾತಿನಲ್ಲಲ್ಲ- ಬದಲಾಗಿ ತನ್ನ ದೇಹದ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಮೂಲಕ ಭಾವ ಸೃಷ್ಟಿಗೈಯ್ಯುವುದರ ಅವಶ್ಯವಿರುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ರಚಿಸಿರುವ ನೃತ್ಯ ರಚನೆಗಳು ಸಂಗೀತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಾಗ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾಗಿದ್ದರೂ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಮುಖೇನ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲು ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದ ಭಾವಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡುಗಾರನ ಕಂಠ ಮಾಧುರ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರುವಂತೆ ಅಭ್ಯಸಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಂದು ಹಂತವಾದರೆ ಎರಡನೇ ಹಂತದಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯ ರಚನೆಗೆ ತಕ್ಕ ತಾಳಾಕ್ಷರವನ್ನು ರಚನಾಕಾರನೇ ಸಂಯೋಜಿಸಿದ್ದರೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಂದರೆ ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ತೋರಲು ತಾಳದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ:- ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥಾ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಶ್ರೀ ರಾಮನನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಚತುರಶ್ರ ನಡೆ ಸಾಕಾದರೆ ರಾವಣ ರಾಜನನ್ನು

ಅಭಿನಯಿಸಲು ಉದ್ಭವವಾದ ಖಂಡ ನಡೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಮಾಯಾ ಜಂಕೆಯನ್ನು ಚುರುಕಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ತೃಪ್ತ ಗತಿ ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶಬ್ದಂ ನಿಬದ್ಧವಾಗಿರುವುದು ಮಿಶ್ರಭಾಷಾ ತಾಳದಲ್ಲಿ!

ಅಂತೆಯೇ, ನಾಟ್ಯದೇವ ನಟರಾಜನನ್ನಾಗಲೀ, ಮಹೇಶ್ವರನನ್ನಾಗಲೀ ಪೊಗಳಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ವರ್ಣಂಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ತಾಂಡವಾಂಶಗಳನ್ನು ತೋರುವುದಿದ್ದರೆ, ತೀವ್ರಗತಿಯ ನಡೆಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಕಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದೆ ತನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆನುಗುಣವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ವರ್ಣಂ, ಪದಂಗಳ ರಚನಾಕಾರರು ಸಂಗೀತ ಪ್ರೇಮಕ್ಕಾಗಿ, ಆತ್ಮಶುದ್ಧಿಗಾಗಿ, ಆತ್ಮತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಿದ್ದು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸದೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸದೆಯೇ ಅಥವಾ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಥವಾ ಓದುಗರ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡುವ ಸಂದರ್ಭವಿದೆ. ಆದರೆ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಒಮ್ಮೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡರೆ ತನ್ನ ಗ್ರಾಹ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯಂತೆ ನೃತ್ಯಗಾತಿಯು ಸ್ವಯಂ ತೃಪ್ತಿಗೆ ಮೊದಲ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಆತ್ಮಶುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಮನೋರಂಜನೆಯತ್ತ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಹರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯ ಅಭಿನಯ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಪರವಾಗಿರದೆ ಬಾಹ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯ ನೃತ್ಯಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒದಗಿ ಬರುವ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದ ಪದಂ ದೇವರನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆ ಓರ್ವಳೇ ಹಲವಾರು ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿನಯ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅರಿತು ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಪೂರ್ವಾಪರಗಳನ್ನೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಅರಿತು ಬಹಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನೂ, ಮನೋಭಾವವನ್ನೂ ಬಹಳ ವಿವರವಾಗಿ ತಿಳಿದವಳಾಗಬೇಕು.

ಕಾವ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಒಮ್ಮೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಅಥವಾ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ಅದೇ ತೀರ್ಪು ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಹರಿವ ನರಿಯಂತೆ ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಪ್ರತಿಯೊಮ್ಮೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ವಿಷಯವೂ, ಚರ್ಚೆ ಹಾಗೂ ಗಣನೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವೇದಿಕೆಯೂ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ಒಂದು ಪರೀಕ್ಷೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರತಿ ಬಾರಿಯೂ ಮನೋಧರ್ಮ, ಅಭಿನಯ ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರ, ಚಾರಿ-ನಿಲುವುಗಳ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ದೃಢವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮೂಲ ಭಾವಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಾರದಂತೆ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಮಾಡತಕ್ಕದ್ದು. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯ ಅಭಿನಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ವಿಷಯಗಳು ಹೊಸ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಪಡೆಯತಕ್ಕದ್ದು.

ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯಸಂಯೋಜನಾ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಮಯ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸು ಪ್ರೇರಣೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸಮಯ ಕೂಡಿ ಬಂದರೇನೇ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದು. ಆದರೆ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಉತ್ತಮ ಮನಸ್ಥಿತಿ, ಪ್ರೇರಿತ ಮನೋಭಾವ, ದೇಹ ದಾಡ್ಯತೆಯು ಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದೇ ಬರಬಹುದು. ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ಉತ್ತಮ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಇಲ್ಲದೇ ಇರಬಹುದು. ಕಲಾವಿದೆಯ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಮಾನಸಿಕ ತೊಳಲಾಟ, ದೈಹಿಕ ಅನಾರೋಗ್ಯ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೇನೇ ಇರಲಿ ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬದಿಗೊತ್ತಿ ತಾನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಬೇಕಾದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ಕೈ ತೊಳೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಆಂಗ್ಲ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ 'the show must go on at any cost'. ಉತ್ತಮ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ದೊರಕುವ ಯಾವುದೇ ಪರಿಸರವಿರಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವುದು ಒಂದು ಸವಾಲೇ ಎದುರಿಸಿದಂತೆ.

ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮದ ವಿಸ್ತರಣೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾರವು ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವ ರಸ ಸ್ಥಾಯಿಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಭಾವ, ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಸ್ವಯಂ

ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಹೃದಯದಲ್ಲಡಗಿದ ರಸ ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸುವ, ಪ್ರೇರಕ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾದ ನವರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಚಾರಿಗಳು, ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯ, ಹಸ್ತ ಮುದ್ರೆಗಳು, ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಮೊಳಗುವ ವಾಚಿಕವು ಮನೋಧರ್ಮ ವಿಸ್ತರಣೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ಪುನರುಚ್ಚರಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ವಾದ್ಯ ಸಹಕಾರದೊಂದಿಗೆ ಪೋಷಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಮುಂದುವರಿದು ಭಾವಗಳು ವಿಚಲಿತಗೊಳ್ಳದಂತೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ವರ್ಣಂ, ಪದಂ, ಅಷ್ಟಪದಿಗಳ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗುವ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವು ಹಾಡಿನ ಮೂಲ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗುವಂತಿರತಕ್ಕದ್ದು. ಹೊಸದಾಗಿ ಬಳಸಿ ಕೊಳ್ಳಲಾಗುವ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಕೊಂಡಿಯಂತೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಮೂಲ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣಗಳಾಗಬೇಕು. ಉದಾ: ತಂಜಾವೂರು ಶ್ರೀ ಪೊನ್ನಯ್ಯ ಪಿಳ್ಳೈ ವಿರಚಿತ ಭೈರವಿ ರಾಗ- ಆದಿ ತಾಳದ ವರ್ಣಂನ ಪಲ್ಲವಿಯ “ಮೋಹಮಾನಾ ಎನ್ ಮೀದಿಲ್, ನೀ ಇಂದಾ ವೇಳಾಯಿಲ್” ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಸಹಿತವಾಗಿ ಮನೋ ಧರ್ಮವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

[ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ಅತಿಯಾಗಿ ಮೋಹಗೊಂಡಿರುವಾಗ ಆಕೆಯ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಉದಿಸುವ ಭಾವಗಳು]

• ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಕಂಡಂತಾಗುವುದು. ಜಾಗೃತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ನಾಯಕನ ಮುಖ ಕಾಣುವುದು; ನಾಯಕನ ನಾಮ ಸ್ಮರಣೆಯಿಂದಲೇ ಅತಿಯಾದ ಆನಂದ! ನಿರ್ಲಜ್ಜ ವರ್ತನೆ.

• ಹಕ್ಕಿಯ ಮಾತು ಕೇಳಿದಾಗ ಉನ್ನತ ಹೃದಯ. ಗಿಳಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಕ್ಷಿಗಳೊಂದಿಗೆ ವಾರ್ತಾಲಾಪ.

• ಚಿತ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಮಧುರ ಸ್ಮೃತಿ... ವಿಭಾವವಾಗಿ ಚಂದ್ರ, ನಂದನವನ, ಸಂಗೀತ, ಚಂದನ, ಭ್ರಮರ, ರೂಪ-ಯೌವನ, ವಸಂತ, ಕಮಲದ

ಕೊಳ, ಗೀತ, ಗಿಳಿ ಅಭಿಲಾಷೆ, ಚಿಂತನ, ಸ್ಮೃತಿ, ಸಖೀಮುಖ, ಸಮಾಗಮದ ಚಿಂತೆ, ಅಶ್ರು, ರೋಮಾಂಚನ, ಸ್ವೇದ, ಔತುಕ, ನಾಚಿಕೆ, ಹರ್ಷ, ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಚಿಂತೆ, ಮೋಹ, ನೆನಪು, ಆಲಿಂಗನಾಸಕ್ತಿ, ನಿದ್ರಾಹೀನತೆ ಲಜ್ಜೆ, ಭಯದಿಂದ ಅವಹಿತ್ಯ, ಸಖೀ ಪರಿಹಾಸ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಹಾಗೆಯೇ ಅತಿಯಾದ ಆಯಾಸ, ಎದೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಸಿಯೇರುವುದು, ಅಂಗಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ನಡುಕ, ಚಿಂತಾಧಿಕ್ಯದ ನಿಡುಸುಯ್ಲು, ಶೋಕ ಸಂತಪ್ತಳು, ನಿಮಿಷ ಯುಗ ದಂತಾಗುವುದು, ಮುಕ್ತಾಹಾರವು ಭಾರವಾಗುವುದು, ಕೈಬಳೆ-ಒಡ್ಡಾಣ ಸಡಿಲವಾಗುವುದು, ಏಕಾಂತದ ಬಯಕೆ, ಧಾರಾಕಾರ ಕಣ್ಣೀರು. ಇಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನೇಕೆ ಬಾರದಿಹನೆಂದು ಆತನ ಮೊಗ ಕಾಣದೆ ಪರಿತಪಿಸುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವರ್ಣನ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ “ಮೋಡಿ ಸೈಯಲಾಮೋ ಎನ್|| ಸಾಮೀ ಮೆತ್ತಾ”, ಎಂದರೆ ಮೋಡಿಗೈಯುವುದು ಯೋಗ್ಯವೇ, ನೀನೆಂಥಾ (ನಾಯಕನು) ಉತ್ತಮನು ಎಂಬ ಮೇಲರ್ಥ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಾಯಕಿಯು ಎಷ್ಟು ಕಾದು ನಿಂತರೂ ನಾಯಕನು ಆಗಮಿಸದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗಿ, ಮಿತ್ರರ ಬಲವಂತ, ವೃತ್ತದ ದಿನ, ಜಗಳ ನಿಮಿತ್ತ, ಧ್ಯಾನ, ಸವತಿಯರ ತಂತ್ರ, ನೆರೆ ತುಂಬಿದ ತೊರೆ, ಕತ್ತಲೆಯ ಗಾಢತೆ, ತನ್ನ ಸಂಯಮ, ಪಾತಿವ್ರತ್ಯದ ಪರೀಕ್ಷೆ, ಮರೆವು, ಪಂಚಭೂತಗಳ ನಿಮಿತ್ತ, ಮಿತ್ರಾಗಮನ, ಬೇರೊಬ್ಬ ಸುಂದರೀಮಣಿ, ದಾರಿ ತಪ್ಪಿದುದು ಇತ್ಯಾದಿಯೆಂದು ಅಭಿನಯಿಸಿ ಶೇಫಾ ಕುಸುಮಗಳು ಉದುರಿದವು. ಚಂದ್ರ ಆಗಸದ ನೆತ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೂ ನಾಯಕನು ಬರಲು ತಡ ಮಾಡಿರುವುದೇಕೆ? ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂತಾಪ, ದೇಹಕ್ಷೀಣ, ನಿಡುಸುಯ್ಲು, ಕಣ್ಣೀರು, ಸಖಿಯರಲ್ಲಿ ವ್ಯಸನ ಹೇಳುವುದು, ವೀಣೆ ನುಡಿಸುವಿಕೆ (ವೈರಾಗ್ಯ) ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ನಂತರದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ “ಭೋಗಾ ತ್ಯಾಗೇಶಾ ಅನುಭೋಗಂ ಶೈಯ್ಯವಾ ಎನ್ ಇಡಂ” ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ “ಭೋಗಾಧಿಪತಿ (ಸರ್ಪದಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟವನೆ) ತ್ಯಾಗರಾಜನಾಗಿ ನೀನು ಮನ್ನಡನನ್ನು ದಹಿಸಿದೆ. ಪಾರ್ವತಿಯ

ರೂಪ ಲಾವಣ್ಯಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚದೆ ಹೊರಟು ಹೋದೆ. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಅವಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ್ದು- ಆಕೆಯ ವಿರಕ್ತಿಯನ್ನು .. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಯಕಿಯು ಪಾರ್ವತಿಯಂತೆ ನಾಯಕನಾದ ಮಹೇಶ್ವರನನ್ನು ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಆರಾಧಿಸುವಾಗ ಆತನೇಕೆ ಎನ್ನಲ್ಲಿ (ನಾಯಕಿಯಲ್ಲಿ) ಗಮನವಿಡುತ್ತಿಲ್ಲ ? ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ವಿರಕ್ತಿಯು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇತ್ತು. ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ತನ್ನ ಅರ್ಧ ದೇಹದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡದ್ದು ಭೋಗಕ್ಕಾಗಿಯೇ- (ಅಲ್ಲ)

ಇತ್ತ ಕಪಾಲ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಊರೂರು ಭಿಕ್ಷೆ ಬೇಡುತ್ತಾ ಸುತ್ತುತ್ತಿದ್ದೀಯ? ಅದು ತ್ಯಾಗರಾಜನಾಗಿಯೇ? ಯೋಗಮುದ್ರೆ ತ್ಯಾಗೇಶನಾಗಿ ಎಡಕಾಲೆತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿರುವ ಕಲ್ಮಶಗಳನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡುವಂತಹವನಾಗಿ ಬಲಗಾಲನ್ನು ಮುಯಲಕ (ಅಪಸ್ಥಾನ) ಮೇಲೆ ಇರಿಸಿ, ಎಡಗೈಯಿಂದ ಜೀವಾತ್ಮವನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೇರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವೆ.

ಹೀಗೆ ಮುಂದೆ ಬರುವ ಚಿಟ್ಟಾಸ್ವರ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಚರಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಎತ್ತುಗಡೆ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಮನೋಧರ್ಮ ಪೋಷಿಸುವ ಕ್ರಮ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯದ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿದರೆ ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಇಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಕೊಂಚ ಕಡಿಮೆಯೇ. ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು, ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಪೋಷಾಕುಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಆಹಾರ್ಯ ಮುಖೇನ, 'ಮನೋಧರ್ಮ'ಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡುವ ಅಂಶಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ, ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯದ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆಯೇ, ಮನಮುಟ್ಟುವ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಚತುರ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯವು ನೃತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ನಾಟ್ಯ'ಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಆಯುಧಗಳು, ಪರದೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸಹಾಯ ಇಲ್ಲದೆಯೇ, ನೃತ್ಯವು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾದವನು ಅವುಗಳ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು, ಗೌರವಿಸುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ಹೊಂದಿರತಕ್ಕದ್ದು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಿಂತಲೂ, ನೃತ್ಯವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಹೆಚ್ಚು ಕಲ್ಪನಾ ಶಕ್ತಿ ಉಳ್ಳವನೂ, ಗ್ರಾಹ್ಯನೂ,

ಅಭಿನಯ ಪ್ರೇಮಿಯೂ ಆಗಿರತಕ್ಕದ್ದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅಭಿನಯಾಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಮೇಲ್ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ಬೀಳುತ್ತದೆ.

ಸತ್ವಜವಾದ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯಗಳು ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ನೀಡುತ್ತಾ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಗೂ ಸಹಾಯಕವಾಗುವುದರಿಂದ ಇವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವಂತಿಲ್ಲ.

ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯವು ಮುಖಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಗೆ ಜೀವಂತಿಕೆ ನೀಡಿ, ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕಾ, ಆಹಾರ್ಯಗಳೆಂಬ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಅಭಿನಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತುಂಬಿ, ಮನತಟ್ಟುವ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಲೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ದಿವ್ಯಶಕ್ತಿಯಂತೆ ಆಕೆ ತೋರುವ ಚಲನವಲನಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಲು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಸೂಕ್ತವಾಗಿಯೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸಲು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ತಿಳಿಸಿದ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಿಕೊಂಡು, ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮ ವಿಸ್ತರಣೆಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಈ ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆ.

‘ಸೀತಾಪಹರಣ’ದ ಕಥಾಭಿನಯ ಸಂದರ್ಭ ಲಂಕಾಧೀಶ್ವರ ರಾವಣನು ಸೀತಾಮಾತೆಯನ್ನು ಅಪಹರಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ವೈವರ್ಣ್ಯ (ಭಯದಿಂದ ಮುಖದ ಬಣ್ಣ ಬದಲಾಗುವುದು), ಅಶ್ರು (ತಾನು ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಪರಿತಾಪವಾಗಿ ಕಣ್ಣೀರು), ಗದ್ಗದ (ಲಂಕೇಶ್ವರನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಾಯಿ ತೊದಲುವ ಮಾತುಗಳು) , ವೈಪತ್ತು (ಅತಿಯಾದ ಭಯಾನಕತೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಮೈನಡುಕ), ಸ್ವೇದ (ತನ್ನ ದಿವ್ಯ ಪತಿಯಿಂದ ಅಗಲುತ್ತಿರುವ ಯಾತನೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾಗಿ ಬೆವರುವುದು), ಪ್ರಲಯ (ರಾವಣನ ಪುಷ್ಪಕ ವಿಮಾನದಲ್ಲಿ ಲಂಕೆಗೆ ತೆರಳುವ ಸಂದರ್ಭ ಮೂರ್ಛೆ) ಅಂತೆಯೇ ಸೀತಾಮಾತೆಯ ದಿವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಂಡು ಅದ್ಭುತಗೊಂಡು ರೋಮಾಂಚನ ಗೊಂಡ ರಾವಣ ಪರ್ಣಕುಟೀರದ ಸುತ್ತ ಎಳೆದಿದ್ದ ಲಕ್ಷ್ಮಣ ರೇಖೆಗೆ ಹೆದರಿ ಸ್ತಂಭಿಸಿದ್ದೂ ನಿಜವೇ! ಈ ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಎಂಟೂ ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳನ್ನು ಈ ಒಂದೇ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಉಳಿದಂತೆ ಎಲ್ಲಾ ಅಭಿನಯಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಎಂಟೂ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೂ, ಒಂದೆರಡನ್ನಾದರೂ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಕಲಾವಿದ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳತಕ್ಕದ್ದು.

ಸ್ತ್ರೀ ಮತ್ತು ಪುರುಷ ಪಾತ್ರ ಅಭಿನಯ ಕ್ರಮ

ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀ ಮತ್ತು ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಯೌವನವತಿ ಸ್ತ್ರೀ ಕಲಾವಿದೆಯರೇ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಸ್ತ್ರೀ-ಪುರುಷರಂತೆ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶವೂ ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಧರಿಸಲ್ಪಡುವ ಭರತನಾಟ್ಯ ಪೋಷಾಕುಗಳಲ್ಲೇ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀ-ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆಯೇ ತಕ್ಷಣ ಸ್ತ್ರೀ-ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಈ ಕೆಳಗಿನ ವಿಶೇಷ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸತಕ್ಕದ್ದು.

♦ ಮೊದಲಿಗೆ, ಸ್ತ್ರೀ ಹಾಗೂ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿನಯವನ್ನು ತೋರುವುದು.

♦ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಭಾವ ಈರ್ವರ ಮೊಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಸ್ತ್ರೀ ಹಾಗೂ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ ಮೊಗಚರ್ಯೆಯನ್ನು ತೋರುವುದು.

♦ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತೋರುವಾಗ ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಕೈಯಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಲಿ, ವಿಷ್ಣುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇತರ ಪಾತ್ರದವರು ವೈಷ್ಣವ ಪಾದದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದಾಗಲಿ, ಕೆನ್ನೆಗೆ ಗದ್ದಕ್ಕೆ ಕೈ ಇಡುವುದಾಗಲಿ, ತ್ರಿಭಂಗದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದಾಗಲಿ, ಸ್ತ್ರೀಮೋಹಕ ನಡೆಯನ್ನು ತೋರುವುದಾಗಲಿ ಖಂಡಿತಾ ಅಭಿನಯಿಸಕೂಡದು. ಪುರುಷ ಸಹಜವಾದ ದೇಹ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೇ ನಾಟ್ಯ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಜಾಣ್ಮೆ ಮರೆಯಬೇಕು.

ಪುರುಷ ಸಂಭಂದಿತ 'ನಡೆ' ಗಳನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿಕೊಂಡು ದೇವತೆಗಳನ್ನಾಗಲೀ ರಾಕ್ಷಸರನ್ನಾಗಲೀ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಬಳಸಬೇಕು.

◆ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪುರುಷ ಸಹಜವಾದ ಅಂತರ್ ಶಕ್ತಿ ಕಲಾವಿದೆಯ ಆಂಗಿಕ ಚಲನವಲನಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದರೇನೇ ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಸನ್ಮಾನವಾಗುವುದು. ಅಭಿನಯ ದೃಢತ್ವದಲ್ಲೂ ಇದು ತೋರಿಬರಬೇಕು. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ತೋರುವ ಚಾರಿ, ಹಸ್ತಕರ್ಣಗಳು ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ಥೈರ್ಯದಿಂದೊಡಗೂಡಿ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗತಕ್ಕದ್ದು.

ಇನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಕಲಾವಿದೆಯ ಮಾನಸಿಕ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತೇನೆ: ಮೊದಲೇ ವಿವರಿಸಿದಂತೆ, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೆಲವೊಂದು ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದೆಲ್ಲವೂ ಜೀವ ಸಂಕುಲಕ್ಕೂ, ಮಾನವ ಸಂಕುಲಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅಲ್ಲಿ ಮೃಗ, ಪಕ್ಷಿ, ತರುಲತೆ, ಪ್ರಕೃತಿಯೆಲ್ಲವೂ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿಯೊಡನೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ, ಕಲ್ಪನಾತೀತವಾಗಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ, ಮನೋರಂಜಕವೂ, ರಸಭರಿತವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದೆ ಮೊದಲು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ತಿಳಿದಿರುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ವಯಸ್ಸು, ಹುಟ್ಟು, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಮನಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಅರಿತು, ಆತನಲ್ಲಿರುವ ಉತ್ತಮ ಮತ್ತು ಅಧಮ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಕುಲದ ವೈವಿಧ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಂಸ್ಕಾರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆತನಲ್ಲಿರುವ ಗುಣದೋಷಗಳನ್ನೂ ಮನುಷ್ಯ-ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೂ ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದೆಯು ತನ್ನ ಮನೋಪಟಲದಲ್ಲಿ ಈ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿಯೂ, ಅವುಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಫಲವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸ, ಸ್ಥಳ ಮಹಿಮೆ, ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಮೀರಿ, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು

ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯೇ ಸಮರ್ಥಳಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಯಾವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಬೇಕು ಎಂದು. ಎಂದರೆ ವಿಷಯವನ್ನು ಲೋಕ ರೂಢಿಯಲ್ಲೇ ಬೆಳೆಸಬೇಕೋ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೋ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೋ, ವೈದಿಕವಾಗಿಯೋ, ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀತಿಯಿಂದಲೋ, ಭಕ್ತಿರೂಪದಲ್ಲಿಯೋ ಅಥವಾ ಶೃಂಗಾರ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಮೊದಲು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದೈವ ಸಂಬಂಧಿತ ಎಲ್ಲಾ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಭಕ್ತಿರಸದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿಬಿಡುವ ಪರಿಪಾಠವನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಶೃಂಗಾರ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುವ ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅಶ್ಲೀಲವೆಂದು ತಿಳಿದು ಕಡೆಗಣಿಸುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ವಿಷಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ವಿಧಾನ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಅಲ್ಲಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಒಳಗಣ್ಣು ರಸಿಕನೆನಿಸಿದವನಿಗೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕಲಾವಿದನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಸಹೃದಯನಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಎಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಬೆಳೆಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ನೃತ್ಯ ತಜ್ಞ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲಿಚ್ಛಿಸುವ ಎಲ್ಲಾ ವಿಷಯವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಗೂ -ರಸ ಪ್ರಕಟಣೆಗೂ ನಿಲುಕುವುದೋ? ಎಂದು. ಅಥವಾ ರಸಿಕಗ್ರಾಹ್ಯ ಶಕ್ತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ವಿಷಯದ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಕೊಂಚ ತಗ್ಗಿಸಬೇಕೋ ಎಂದು !

‘ಕಲೆ’ ಎಂಬುದು ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗ. ಜ್ಞಾನದಾಸೋಹದ ಪ್ರಕೃತಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಸಹೃದಯನಲ್ಲೂ ಸುಪ್ತವಾಗಿ ಇರುವುದರಿಂದ, ಅದನ್ನು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕಲಾವಿದರೇ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಅಭಿನಯ ಮುಖೇನ, ವಿಶ್ವದ ವಿದ್ಯಾ ಕೋಶವನ್ನೂ, ಸೌಂದರ್ಯ ಕೋಶವನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಉಣಬಡಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅಲ್ಪ ಗ್ರಾಹ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಲಾವಿದನು ಇಳಿಯದೆ ತಾನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿರುವ ಜ್ಞಾನದೃಷ್ಟಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ಯಬೇಕು.

ಕಲಾವಿದೆಯು ಬಹಳ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಆಂತರ್ಯದ ರಸ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಣಕಪೇಕೇ ಹೊರತು ಬಾಹ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಲ್ಲ. ಅದೆ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಕಲಾವಿದೆಯ ಮೈಮಾಟದ ಚೆಲುವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಿಸದೆ, ಕಲಾವಿದೆಯು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ ಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವಚ್ಛವಾದ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆ ಮತ್ತು ರಸಾನುಭವ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣ, ಅಭಿನಯಿಸಲು ಹೊರಟಿರುವ ವಿಷಯದ ಘನತೆಯನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ತಗ್ಗಿಸುವ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದೆ ಕೈ ಹಾಕದಿದ್ದರೇ ಚೆನ್ನ.

ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ

ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ಎಂದರೆ (universalisation of themes) ಅಭಿನಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ರಸಿಕ ಬಂಧುಗಳೆಲ್ಲರ ಗ್ರಾಹ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ನೃತ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಭಾಷೆ ತಮಿಳು, ತೆಲುಗು, ಮಲೆಯಾಳಂ, ಸಂಸ್ಕೃತ, ಕನ್ನಡ, ಹಿಂದಿ- ಹೀಗೆ ಹತ್ತು ಹಲವು. ಈ ರಚನೆಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಸ್ಥಳದ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಬಂಧಿಸದೆ, ಪ್ರಪಂಚದಾದ್ಯಂತ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಸೀಮೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಅಭಿನಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹಾಗಿರಲಿ, ತಮಿಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಲ್ಪವೂ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಶಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವವಾಗುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯ ಅಭಿನಯವೇ ಒಂದು ಭಾಷೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಅಂಗಾಂಗ ಚಲನೆಗಳ, ಹಸ್ತ ಮುದ್ರಿಕೆಗಳ ಹಾಗೂ ಮುಖಚಾಭಿನಯ ಮುಖೇನ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಈ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ತಿಳಿದಿರಿಯುವವನಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯಗಳ ಭಾಷೆ (gesture language) ಯನ್ನು ತಿಳಿಯದ ಅಜ್ಞಾನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಸಂತಸಗೊಳಿಸುವ

ಮತ್ತು ರಸೋಲ್ಲಾಸಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ನೃತ್ಯ ಸಾಧನೆ, ನಿರೀಕ್ಷಣೆ, ಅನುಭವ, ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅಜ್ಞಾನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನೂ, ಅಂತರ್ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನೂ ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಕಲಾವಿದಗೆ ಸಾಧ್ಯ. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ ಇಷ್ಟು. ಅಭಿನಯ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮಾನವ ಕುಲವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಎಟುಕದ ವಸ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದೆಯು ಮೊದಲು ತನ್ನ ಅಭಿನಯ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾಗದೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಬೇಕು. ಅಭಿನಯದ ವಿಷಯ ದೈವ ಸಂಬಂಧವಾಗಿರಲಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕವಿರಲಿ, ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳನ್ನು ರಸಿಕನಾದವನು ತಿಳಿದಿರಲೇ ಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಆತನಿಗೆ ತಿಳಿಸಿ ರಸ ಸಿದ್ಧಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಕಲಾವಿದೆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯ ವಿಷಯವು ಅಪರೂಪವಾಗಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಮಾನಸಿಕ ಭಾವಗಳು, ಭಾವೋದ್ರೇಕಗಳು, ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಮಾನವ ಕುಲಕ್ಕೇ ಅರಿಯಲ್ಪಟ್ಟಂತವು. ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಷಯವೂ, ರಸಿಕನ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಒಳಪಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಪೂರ್ವಭಾವನೆಯಿಂದಲೇ ಕಲಾವಿದೆ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವು ಸಾರ್ಥಕವಾಗುವುದು ಕಲಾವಿದೆಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ಮನಸ್ಸುಬಂಧ ಏರ್ಪಟ್ಟಾಗ. ಇವರಿವರ ನಡುವೆ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾಷೆ ಇರಬೇಕು. ಕಲಾವಿದೆಯು ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೋ, ಭಕ್ತಿ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳನ್ನೋ, ಶೃಂಗಾರ ಭಾವವನ್ನೋ ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಆಕೆಯ ಪ್ರಯತ್ನದ ಗಮ್ಯಸ್ಥಾನ ರಸಿಕ. ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲಾಗುವ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆಯೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಇಬ್ಬರೂ ತಲ್ಲಿನರಾದಾಗ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವು ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯದ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ರಾಮನಿರಬಹುದು, ಕೃಷ್ಣನಿರಬಹುದು, ವಿವಿಧ ನಾಯಕಿಯರಿರಬಹುದು. ತಾನೇ ಕೃಷ್ಣನೆಂಬ ಅಭೇದವೃತ್ತಿ ಒಂದೆಡೆ ಕಲಾವಿದೆಗೂ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ಉಂಟಾದ ಹೊರತು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ

ಏರ್ಪಡುವ ಶುಭಾಶುಭಗಳು, ಸುಖದುಃಖಗಳು ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವಂತವು ಎಂದು ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಭಾಸವಾಗದ ಹೊರತು, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಗುರಿ ಸಾಧಿಸಿದಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದೆಯು ತಾನು ನೃತ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬ ಭಾವನೆ ಬಿಡಬೇಕು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ತಾನು ನೃತ್ಯ ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮೀರಬೇಕು. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯಿಂದ ಅಭಿನಯ ಚಾತುರ್ಯತೆಯನ್ನೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಂದ ಸಹೃದಯತೆಯನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವು ಪರಮ ಪ್ರಯೋಜಕವೂ ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆಗಿ ಮೂಡಿಬರುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಒಂದು ಪರೀಕ್ಷೆ. ಕಾರಣ ಅಭಿನಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಉದ್ದೇಶ ಏನೇ ಆದರೂ, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀ ಬಾರಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮತ್ತು ನವೀನ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗಳು ಮೂಡಿ ಬಂದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅಭಿನಯದ ಬಗೆಗಿನ ಕುತೂಹಲತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುವ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು, ಗುರುಗಳು ಪ್ರತಿ ಬಾರಿ ಹೊಸತನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾ ಬರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕಲಾವಿದೆಯೂ ಅಭಿನಯ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು, ಸ್ವಯಂ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ರಸಿಕ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ಕಾರಣರಾಗುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸುಮಧುರ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ರಚನೆಗಳು. ರಾಗ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆ, ಮಾಧುರ್ಯ, ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಸ್ವರ ಜೋಡಣೆ ಎಲ್ಲವೂ ತಂತ್ರಮನೋಹರವಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪದವರ್ಣಗಳೇ ಹೃದಯ ಭಾಗ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಸಂಗೀತ-ನೃತ್ಯಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ 'ವರ್ಣಂ'ಗಳಿಗೆ ಸರಿಸಮನಾಗುವ ಮತ್ತಾವ ರಚನೆಗಳಿಲ್ಲ!

ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದವರ್ಣಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತ. 'ಪದ' ಎಂದರೆ 'ಹಾದಿ'. ಶೃಂಗಾರವೂ ಭಕ್ತಿಪೂರ್ವಕವೂ ಆದ ಪಥ. ಪದವರ್ಣಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವುದರಿಂದ ಮನೋಧರ್ಮವಿರುವ ಉತ್ತಮ ನೃತ್ಯ

ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ ಅವಸ್ಥಾ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳಕುಹರಿಸಲಾಗಿದೆ. ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಭಾವದ ರಚನೆಗಳೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯು ಸ್ವಯಂ ಭಕ್ತಿಯಾಗಿ ಸ್ತುತಿಸಲಾಗುವ ದೇವನನ್ನೇ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿಸಿ ನರ್ತಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಇದನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವ ರಸಿಕರೂ ಭಕ್ತರೆನಿಸಿಕೊಂಡು ಕಂಡೂ ಕಾಣದ ಪರಮಾತ್ಮನೊಂದಿಗೆ ಭಾವಾಂಕುರದ ಅಲೆಗಳ ಭಕ್ತಿ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸಗಳಿಂದ ಮೊದಲೊಂಡು ಎಲ್ಲವೂ ಭಕ್ತಿ ರಸದಲ್ಲೇ ಲೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸದಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗುತ್ತದೆ.

ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ನಾಯಕಿ ಯಾರೇ ಇರಲಿ, ಆಕೆ ನಾಯಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡು ಆತನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಅಭಿನಯದಲ್ಲೇ ತೋರುವುದು ಕ್ರಮ. ನಾಯಕಿಯ ಭಾವಗಳಿಗೆ ನಾಯಕನು ಸ್ಪಂದಿಸುವುದನ್ನು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಅದು ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಯಕನನ್ನು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರಿಸಿ ದೈವವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಮಾಡುವ ಅಭಿನಯ ರಸಿಕ ವೃಂದವನ್ನು ಉತ್ತುಂಗ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಏರಿಸಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶೃಂಗಾರಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯವಾಗುವ ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ ಭಾವಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ನವರಸ ಭಾವಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣವೇದಿಕೆಯವಕಾಶ ದೊರಕುವುದು ಪದಾಭಿನಯಲ್ಲಿ. 'ಪದಂ'ಗಳು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರಲು ಅದರ ಬೇರು ವೇದಗಳಲ್ಲೇ ನೆಟ್ಟಿವೆ. ದೇವರನ್ನು ನಾಯಕ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಜೀವಾತ್ಮಳಾದ ನರ್ತಕಿಯು ನಾಯಕಿಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಸೇರಲು ಹಂಬಲ ತೋರುವುದು ವೇದಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಶೃಂಗಾರ ವಸ್ತು. ಮಧುರ ಭಕ್ತಿಯು ಭಾಗವತ, ಗೀತ-ಗೋವಿಂದದಿಂದ ತೊಡಗಿ, ಮಾನಿಕ್ಯ ವಸಗರರ ತಿರುಕ್ಕೋವೈ ಮತ್ತು ತಿರುವಾಸಗಂ, ಆಂಡಾಳನ ತಿರುಪ್ಪಾವೈ ಇತ್ಯಾದಿ ಶೈವ ಹಾಗೂ ವೈಷ್ಣವ ಪಂಥಗಳಿಂದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ನಿಂತಿತ್ತು.

ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಚೈತನ್ಯರಿಂದ ಮಧುರ ಭಕ್ತಿಯು ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ ತಲುಪಿದರೆ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯ ಪದಗಳು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಯಿತು.

‘ಪದ’ ಎಂದರೆ ಅಕ್ಷರಗಳ ಗುಂಪು ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಾಕ್ಯ. ಅಂದರೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಶೃಂಗಾರ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದೇ ‘ಪದಂ’ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ‘ಪದಂ’ಗಳ ಸಾರದ ಪ್ರಕಾರ ಶೃಂಗಾರ ಪದ, ಭಕ್ತಿ ಪದ, ನೀತಿ ಪದ, ಹಾಸ್ಯ ಪದ, ವೈರಾಗ್ಯ ಪದ, ನಾಟಕ ಪದ, ಭಾವಾಭಿನಯ ಪದ ಮುಂತಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸ, ಮುತ್ತುತಾಂಡವಾರ್ ಮತ್ತು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಮುನಿಗಳಿಂದ ರಚಿತಗೊಂಡಂತಹವು ಭಕ್ತಿರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪದಗಳು. ಇದನ್ನೇ ‘ದೇವರ ನಾಮ’ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಭಾವಾಭಿನಯ ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಶೃಂಗಾರ ಪದಗಳು ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯ, ಮುವ್ವಲ್ಲೂರು ಸಭಾಪತಿಯ, ಘನಂ ಕೃಷ್ಣ ಅಯ್ಯರ್ ಮುಂತಾದವರಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಒಂದು ಉತ್ತಮ ‘ಪದಂ’ನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ‘ಪದಂ’ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೇ ಪ್ರಧಾನ. ಅದ್ಭುತವಾದ ಮಾಧುರ್ಯವು ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾ ಉದ್ಭೋದಕಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

‘ಪದಂ’ ಎಂಬುದು ಪ್ರಶಂಸನೀಯವಾಗಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಬಹಳ ಲಾಲಿತ್ಯವೂ ಮಧುರವೂ ಆಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲು ಅನುವು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾವವನ್ನು ಹೊರತರಲು ಒಪ್ಪುವ ರಾಗ ಮಾಧುರ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದ ತಾಕತ್ತು ಅಗತ್ಯ. ಹಿಂದೆ ‘ಎಲಾ ಪ್ರಬಂಧ’ ಗಳೆಂದು ಕರ್ನಾಟಕ, ಲಾತ, ಗೌಡ, ಆಂಧ್ರ ಮತ್ತು ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡವುಗಳು. ಗಮಕ ಪ್ರಯೋಗ, ರಾಗ ಲಕ್ಷಣ, ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತು, ರಸ ಭಾವಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದವು. ತೆಲುಗು ಹಾಗೂ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಪದಂಗಳಲ್ಲಿ ‘ಎಲಾ ಲಕ್ಷಣಗಳು’ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಭದ್ರವಾಗಿಸಿದೆ. ಮೂಲವಾಗಿ ಈ ಪದಾಭಿನಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ದೇವದಾಸಿ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದಲೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ದೇವಸ್ಥಾನದ ಆರಾಧ್ಯ ದೇವನನ್ನು ಅಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಿಲುಕುವಂತೆ ದೇವ ದಾಸಿಯರು ತಮ್ಮ ಆರಾಧ್ಯ ನಾಯಕರನ್ನಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಸುಮಾರು ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ

ಪದಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಭಾವಾವೇಗವನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸತೊಡಗಿದರು. ಕಾಲ ಕ್ರಮೇಣ ಪದಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಾ ವಿಧಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದು ಇಂದಿಗೆ ಗಂಭೀರಪ್ರದವಾಗಿದೆ.

ಹಿಂದೆ ದೇವರನಾಮವೇ ಪದಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿತ್ತು. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದಾಸರ ಪದ ಎನ್ನುವಂತೆ ಇದೀಗ ನೃತ್ಯದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಪದಗಳೆಂದೇ ತಿಳಿಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ದಾಸರ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ವಿರಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗ ಹಿಡಿದಿರುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತನ ಹೃದಯದಿಂದ ಆರ್ತಭಾವ ಹರಿದು, ಭಗವಂತನ ಕೃಪಾಯಾಚನೆಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಪುಲ ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತಿನಿಂದ ಹೃದಯದ ಬಡತನವನ್ನು ನಿವೇದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತನಿಗೆ ಬೇಕಾದುದು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಮೋಕ್ಷ. ಮಧುರ ಭಕ್ತಿಯಾದರೂ ಅದು ಗೌರವ ಶೃಂಗಾರವಾಗಿರಬೇಕು. ಜೀವಾತ್ಮಳಾದ ನಾಯಿಕೆಯು ಪರಮಾತ್ಮನಾದ ನಾಯಕನಲ್ಲಿಟ್ಟಿರುವ ಪರಮ ಪ್ರೇಮ ಅಥವಾ ಅನನ್ಯ ಭಕ್ತಿ. ಪ್ರಜ ದೇಶದ ಗೋಪಿಯರು ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಮೇಲಿಟ್ಟಿದ್ದ ಪ್ರೇಮವು ಮಧುರ ಭಕ್ತಿಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯ ರೂಪ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾಗುವ ಸೂಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಪರಮಾತ್ಮನು ಮಾತ್ರ 'ದಿವ್ಯ' ಹಾಗೂ 'ಪುರುಷ'. ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಯೂ 'ಸ್ತ್ರೀ' ಯಂತೆ ಎಂದು ದಿವ್ಯನಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಲು ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇದರೊಂದಿಗೆ ನಟರಾಜನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವ ಪದಗಳೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಈ ಪದಗಳು ತೀವ್ರ ಗತಿಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಸೊಲ್ಕುಟ್ಟುಗಳ ಜೋಡಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ವಸಂತ ರಾಗದ 'ನಟನ ಮಾಡಿನಾರ್' ಅಟ್ಟ ತಾಳದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, 'ನಟರಾಜನ್ ಉನ್ ತಿರುನಟನಂ' ಎಂಬ ವಸಂತ ರಾಗದ ಆದಿ ತಾಳದ ಪದಂ, 'ಎಡದು ಪದಂ ತೂಕಿ' ಕಮಾಚ್ ಹಾಗೂ ಆದಿ ತಾಳದಲ್ಲಿ, 'ಆನಂದ ನಡಮಿಡುಂ' ಕೇದಾರಗೌಳ ರಾಗ-ಆದಿ ತಾಳ ಇತ್ಯಾದಿ ರಚನೆಗಳಿವೆ.

ಆದಿಯಲ್ಲಿ ತಲಪಕ್ಕಂನ ರಚನಾಕಾರರು ವೈಷ್ಣವ ಪದಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರೂ, ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನನ್ನು ಪದಂ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪಿತಾಮಹ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಭಾಪತಯ್ಯನವರ ಪದ ರಚನೆಗಳು ಭಾವಾಭರಿತವಾಗಿ, ರಸ ಹಾಗೂ ಮಧುರ ಭಕ್ತಿಯ ಅಂದರೆ ಅಂತರ್ ಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಬಾಹಿರ ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುತ್ತಾ, ನಾಯಕಾ, ನಾಯಿಕಾ ಹಾಗೂ ಸಖಿಯನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ

ಜೀವಾತ್ಮ, ಪರಮಾತ್ಮ ಹಾಗೂ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಗುರು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದತ್ತ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟಿವೆ. ಸಭಾಪತಯ್ಯನವರ ಪದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಪ್ರೇಮ, ಮನ ಮುಟ್ಟುವ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ, ಮನೋಹರ ಸಂಗೀತ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅಪರೂಪದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನವರು ಎಣೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗೆ ತಮ್ಮ ಶೃಂಗಾರಾಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಕೊಂಡೊಯ್ದಿದ್ದಾರೆ. ಸುಖಾಂತ್ಯ ರಚನೆಗಳು, ವಿರಹ ವೇದನಾ ರಚನೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ.

ಪದಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪದವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಮಧ್ಯಮ ಕಾಲವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಅಷ್ಟು ಸೂಕ್ತವಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಮ ಕಾಲವು ಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾಧುರ್ಯದ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ರಮ್ಯತೆಗೆ ತಡೆಯುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಭಾವದ ಸೌಂದರ್ಯ ಕುಗ್ಗುತ್ತದೆ. ಬದಲಾಗಿ ವಿಲಂಬಿತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಂತರ್ಯದ ನವೀನ ಭಾವಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕದಾಗಿ ರಂಗವನ್ನು ಪೋಷಿಸಬೇಕು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರಾಗ ಸೌಂದರ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮೂಡುವಂತೆ ಶ್ರಮಿಸಬೇಕು.

ತಮಿಳು ಮತ್ತು ತೆಲುಗು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದಗಳು ಗಣನಾತೀತವಾಗಿವೆ. ೧೫ನೇ ಶತಮಾನದ ತಾಳಪಾಕಂ ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯ ತಮ್ಮ 'ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣಮ್' ಎಂಬ ಭಾವಗೀತಾ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಪದಗಳನ್ನು ಗೀತೆಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದರು, ಜಕ್ಕುಲ, ಕೇಕುಲು, ಗೊಬ್ಬಿಲ್ಲು, ವಾಕ್ಯ ಅಥವಾ ವಚನಂ, ಚಂದಮಾಮ ಪಾದ, ಎಲಪತಲು ಎಂಬ ವಿಧಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪದಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೂ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಪ್ರಕಾರ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ನಾಯಕರಿಗೂ, ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೂ, ಉಳಿದವರಿಗೆ ಇತರ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರ ಪ್ರಕಾರ ಅವು ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಪ್ರತಿಪಾದನೆ. 'ಪದಕವಿತಾ ಪಿತಾಮಹ' ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಇವರು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ಪದರಚನಾಕಾರರಿಗೆ ಆದರ್ಶಪ್ರಾಯರಾಗಿದ್ದರು. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಾರತಿ, ಪಾಪನಾಶನ್ ಶಿವನ್, ಪೆರಿಯ ಸ್ವಾಮಿ ತೂರಾನ್, ಉತ್ತುಕಾಡು ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯರ್ ಇವರುಗಳು ಅನೇಕ ಪದರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಪದಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಾಗ ಮೊದಲಿಗೆ ಅದು ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿರಬೇಕಾದುದು ಕಡ್ಡಾಯವಾದ ಸೂತ್ರ. ಕಾರಣ ಹಲವಾರು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಗೇ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನೋ, ವಿರಹವನ್ನೋ, ಶೋಕವನ್ನೋ ತೋರಿದರೆ ಅಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಭಾವ ಉಕ್ಕದೆ ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಪದಾಭಿನಯದ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆಯ ದೇಹಾಂಗಗಳ ಆಕೃತಿಗೆ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಎತ್ತರಾಕೃತಿಯ ಕಲಾವಿದರು ಆದಷ್ಟು ದೇಹವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕುಳಿತು ಮಾಡುವ ಅಭಿನಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಕೈ-ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಚಾಚದೆ, ಅರೆಮಂಡಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದರೆ ಪದಾಭಿನಯದ ರಮಣೀಯತೆಗೆ ರೂಪ ಸೌಂದರ್ಯದ ಗುಣ ಕೂಡಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಪದಾಭಿನಯ ಮಾಡುವಾಗ, ದೇವರ ನಾಮದಂತೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಭಕ್ತಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣದಿದ್ದರೂ, ಶೃಂಗಾರ ರೂಪಿ ಪ್ರೇಮಿ, ಓರ್ವ ದೈವ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆತು ಬಿಡುವಂತಿಲ್ಲ. ತೀರಾ ಲೌಕಿಕ ಮಟ್ಟದ ಭಾವಗಳಿಗೆ ನಾಯಕನು ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಂದಿಸಿ ಬಿಟ್ಟರೆ 'ಪದಂ'ನ ಘನತೆ ಕುಸಿದು ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ವರ್ಣಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಪದಂಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯಗಳನ್ನು ತೋರಲು ಆಸ್ಪದವಿದೆ. ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಎಲ್ಲೆ ಮೀರಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅಭಿನಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳ ಯಾವುದೇ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ಪದಂಗಳು ಒಂದು ಖನಿಜ ರೂಪವೇ ಸರಿ.

ಶ್ರೀ ಜಯದೇವ ಕವಿ ವಿರಚಿತ ಗೀತಗೋವಿಂದದ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳು ಕಾವ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಕ್ರಾಂತಿಯಂತೆಯೇ ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿರುವ ಮನೋಜ್ಞವಾದ 'ಶೃಂಗಾರ' ಮತ್ತು 'ವಿರಹ' ವಿಷಯಗಳು ಕಾವ್ಯ-ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅನಾಸಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದವರನ್ನೂ ಪುನಶ್ಚೇತನಗೊಳಿಸುವಂತಿದೆ. ಇದು ಸ್ವರ ಮಾಧುರ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ

ಪೂರಕವಾಗಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ರಾಧೆಯರು ಹಂಚಿಕೊಂಡಿರಬಹುದಾದ ಪ್ರೇಮ ಸಾಗರಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಇಟ್ಟಂತಿದೆ. ರಾಸ ಲೀಲೆ, ಬೃಂದಾವನ, ಕೃಷ್ಣನಿಂದ ಮೋಹಿತರಾದ ಗೋಪಿಕಾ ಸ್ತ್ರೀಯರು, ಕೃಷ್ಣ-ರಾಧೆಯರ ಪ್ರೇಮ ಸಂದೇಶವನ್ನು ತಲುಪಿಸುವ ಸಖಿ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವಕ್ಕೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಒತ್ತು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಪ್ರೇಮವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯವೂ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕವಿಗೂ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಗೂ ಲೌಕಿಕವನ್ನು ಅಲೌಕಿಕ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವುದೇ ಉದ್ದೇಶ. ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅಷ್ಟಪದಿಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿ ರಾಧೆಯೇ ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ನಾಯಕಿಯರ ವಿವರಣೆಗೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಶೃಂಗಾರದ ವಿವಿಧಾವಸ್ಥೆಗಳೂ, ಹತ್ತು ಹಲವು ರೂಪಗಳೂ, ನವರಸಗಳೂ ಅತೀ ಮನೋಹರವಾಗಿ ಸ್ಫುರಿತವಾಗುತ್ತವೆ.

ಅಷ್ಟಪದಿಗಳು ಶೃಂಗಾರ ಪದಗಳಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವೆಂದರೆ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಾಧೆಯ ಸಖಿಯು ಅಷ್ಟಪದಿಯ ಮೂಲ ಸಿದ್ಧಾಂತವನೆಲ್ಲಾ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಮಾತಿನಂತೆ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕೃಷ್ಣ-ರಾಧೆಯರ ನಡುವಿನ ಸೇತು ಈ ಸಖಿ. ಅವರೀರ್ವರಿಗೆ ಮಾತನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕಿ, ಗುರು. ಇದು 'ಸಖೀ ಪ್ರಾಹ' ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಭೋದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಯಕಿಯ ವಿವಿಧ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಸಖಿಯೇ ತೋರುತ್ತಾಳೆ. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನು ಅದಕ್ಕೆ ಕಾಯಾ ವಾಚಾ ಮನಸಾ ಸ್ವಂದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮತ್ತೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಕವಿಯು ಅಂತರ್ದೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಗೀತ ಗೋವಿಂದದಲ್ಲಿರುವ ರಾಧೆ ಕೃಷ್ಣನ 'ಆತ್ಮ'. ಇತರ ಭಕ್ತರೂ, ಪ್ರೇಯಸಿಯರೂ ಆದ ಆಂಡಾಳ್, ಮೀರಾ ದೇವಿ ನಾಚಿಯಾರ್‌ನಂತೆ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದ ಸ್ತ್ರೀ ಅಂಶಗಳು. ಅಷ್ಟಪದಿಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವದ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಹೊಸದೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಲು ಹೊರಟಾಗ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಸೊಬಗಿನ ಜೊತೆಗೆ ಭಗವತ್ ತತ್ವದ ಗಾಂಭೀರ್ಯತೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಭಗವತ್ ತತ್ವವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಮ ಸ್ಥಿತಿಯ ಯೋಗಿಯಂತಿರುವ ಕೃಷ್ಣನು ರಾಧೆಯ ಸಖಿಯ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ

ಸ್ವದಿಸುವಂತಿದ್ದರೂ ನಿಶ್ಚಿಂತನಾಗಿ ಆಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಧೆಯ ಲೌಕಿಕ ಆಸೆಗಳನ್ನೂ, ಮಾನಸಿಕ ತೊಳಲಾಟವನ್ನೂ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಅಸಮತೋಲನೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಿಯೂ ಅಗ್ರಹಣಾಪರನಂತಿರುವ ಕೃಷ್ಣನು ಸ್ಥಿತಪ್ರಜ್ಞನಾಗಿರುವನು.

ಅಷ್ಟಪದಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಾ ವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದ ಭಾವವನ್ನು ಒಂದೆರಡು ಚಲನ ವಲನಗಳ ಮೂಲಕ ಆ ರಾಗಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಆ ಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರಾಗ ವಿಸ್ತರಣೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಸಖಿಯ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ಅಷ್ಟಪದಿಯ ಶ್ಲೋಕಕ್ಕೆ ರೂಪ ಕೊಡುವುದು. ಆ ನಂತರದಲ್ಲಿ ರಾಧೆಯ ಕುರಿತು ಹೇಳಬೇಕಾದದ್ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವದಂತೆ ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ರಾಧೆಯ ವಿರಹಾವಸ್ಥೆಯು, ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ರಸಿಕನಿಗೆ ಮನನೀಯವಾಗುವಂತೆ ಸಖಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲಾದ ಕೃಷ್ಣ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅನುಕೂಲ ನಾಯಕನೂ, ದೃಷ್ಟಾ ನಾಯಕನೂ, ದಕ್ಷಿಣಾ ನಾಯಕನೂ, ಶಠನೂ ಆಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾದ ಮೋಹ ಹೊಂದಿರುವ ರಾಧೆಯು 'ಗಣಯತಿ ಗುಣಗ್ರಾಮಂ ಗ್ರಾಮಂ ಭ್ರಮಾದಪಿ ನೇಹತೇ' ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಮತ್ತೆ ಆತನಲ್ಲೇ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಪದಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಕಳೆ ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಸುಮಾರು ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿರುವ ಜಾವಳಿ ಪ್ರಚಲಿತಕ್ಕೆ ಬಂದುದು ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ. ಜಾವಳಿಯ ಮೂಲವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ 'ಜಾವಡಿ' ಅಂದರೆ ಸೊಬಗಾದ ಪದ್ಯ. ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ 'ಜಾವಲಿ' ಎಂದರೆ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಶೃಂಗಾರ ಭಾಷೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಇವೆರಡರ ಸಂಯಮದ ನೃತ್ಯ ರೂಪ ಮರಾಠ ರಾಜರ ಆಡಳಿತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತು. ಈ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜನರ್ತಕಿಯು ರಾಜನಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಪ್ರೇಮವೇ ಪ್ರಧಾನ ವಸ್ತು. ಇವು ತಿರುವನಂತಪುರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಪಡೆಯಿತೆಂದು ಪ್ರತೀತಿ. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಮ ಸಂಬಂಧವಾದ ಪ್ರಣಯ ಗೀತೆಗಳು 'ದರು' ರೂಪದಲ್ಲಿ ಜಮೀನ್ದಾರ್‌ಗಳನ್ನು

ಮೊಗಳಿ ಆಡು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡವು. ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಸುಖವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಜಾವಳಿಗಳು 'ದರು'ಗಳಿಂದಲೇ ಬೆಳೆದು ಬಂತು ಎಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. 'ಜಾವಳಿ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಹೆಸರು ಮಧುರ ಭಕ್ತಿಯ ಪದಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಶೃಂಗಾರದ ರಚನೆಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವೆಂದು ತೋರಿಸಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಂತಿದೆ. ಎರಡರಲ್ಲೂ ಶೃಂಗಾರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಮೂಲ ವಸ್ತುವಾದರೂ ಆ ಶೃಂಗಾರ ಯಾರಿಗೆ ಎಂಬುದು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆ ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಶೃಂಗಾರ ಶೈಲಿ, ಆಂತರಿಕ ಭಕ್ತಿ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕತೆಯ ಒಳಗುಟ್ಟು, ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೌಣವಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಜಾವಳಿಗಳಿಗೆ 'ಪ್ರೇಮ ಭಕ್ತಿ'ಯ ಹೆಸರು ಲಭಿಸಿದೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರದ ಸಂಗೀತಗಾರರು ತಂಜಾವೂರಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿ, ರಾಜಕವಿಗಳೂ, ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಆಗಿ ತುಮ್ರಿ, ಕಯಾಲ್, ತಾರಾನಾ ಇತ್ಯಾದಿ ರೂಪಗಳನ್ನು ದೇಶ್ಯ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿಸಿದರು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕರ್ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದೊಂದಿಗೆ ಹೊಸ ಶೈಲಿಯ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದರು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಹೊಸ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮನೋಹರವಾಗಿ ರಚಿತಗೊಂಡ ಶೃಂಗಾರ ಪದಗಳನ್ನು ಘೋಷಿಸುವ ರಾಜರ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಿ, ಕಣ್ ಮನ ಸೆಳೆಯುವಂತೆ ನರ್ತಕಿಯರು ನರ್ತಿಸಿದರು. 'ಜಾವಳಿ' ಮರಾಠಾ ರಾಜಾಡಳಿತದಿಂದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿತಗೊಂಡ ನೃತ್ಯರೂಪವಾಗಿ ಮೈದಳೆಯಿತು.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಪುರಿ ಸುಬ್ಬರಾಯರ್, ಕುಪ್ಪು ಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯರ್, ಸ್ವಾಮಿ ತಿರುನಾಳ್, ತಿರುಪ್ಪನಂದಾಳ್ ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮಯ್ಯ, ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರರು, ಪಟ್ಟಣಂ ಸುಬ್ರಮಣ್ಯ ಅಯ್ಯರ್, ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮಯ್ಯ, ದಾಸು ಶ್ರೀರಾಮಲು, ಶಿವರಾಮಯ್ಯ, ತಿರುಪತಿ ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿ ನಾಯ್ಡರವರು ಅನೇಕ ಪ್ರಣಯಾತ್ಮಕ ಜಾವಳಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ದೇಶ್ಯ ರಾಗಗಳಾದ ಕಮಾಚ್, ಜಂಜೂಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮನೋಜ್ಞವಾದ ಸಂಗೀತ ಬಂಧಗಳಿವು. ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಗಳಲ್ಲೂ, ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲೂ ಸೊಬಗನ್ನು ಈಯುತ್ತಾ ಬಂದಿರುತ್ತದೆ.

ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಹಲವಾರು ಚರಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ರಾಗ ಸಂಯೋಜನೆ ಪೈಪೋಟಿಯಂತೆ

ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಇದರ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತೂ ಮೋಹಕವಾಗಿ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಮ' ವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ್ದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾರ, ಪದಂ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಬಹಳಷ್ಟು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ದೇವರನಾಮವನ್ನು ಹಾಡಿ ಕುಣಿಯುವ ಪರಂಪರೆ ನಾವರಿವ ಭಕ್ತಿ ಪಂಥದವರ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಚಾರ ಮುಖೇನ ರೂಪ ತಾಳಿತು ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಮಾನವನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯತ್ವ ಮೂಡಿಸುತ್ತಾ, ಅಂಧಕಾರವನ್ನು- ಅಂಧವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಿ, ಜ್ಞಾನದ ದಾಹವನ್ನು ಇಂಗಿಸುತ್ತಾ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕತೆಯ ಬೆಳಕನ್ನು ಜಾತಿ, ಮತ, ಭೇದಗಳಿಲ್ಲದೆ ಹರಿಸುತ್ತಾ, ಭ್ರಾತೃತ್ವದ ಭಾವನೆಗೆ ಶ್ರಮಿಸಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನವರು, ಪುರಂದರದಾಸರು, ಕನಕದಾಸರು, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ, ಮೀರಾ ದೇವಿ, ಕಬೀರ ಇತ್ಯಾದಿ ಶರಣರು ಹಾಗೂ ದಾಸ ಶ್ರೇಷ್ಠರು ತಮ್ಮ ಸುಲಭದ ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ಜನಮನ ಸೂರೆಗೊಂಡರು. ಆಡು ಭಾಷೆಯ, ಸರಳ ಶೈಲಿಯ, ಸೂಕ್ತಿ ತುಂಬಿದ ದೇವರ ನಾಮಗಳನ್ನು ಈ ದಾಸರುಗಳು ಕೈಯಲ್ಲಿ ತಂಬೂರಿ ಹಿಡಿದು, ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿ, ಊರೂರು ಅಲೆದು ಜನರಿಗೆ ಹಾಡಿ ಬೋಧಿಸಿದರು. ಜನಮನವೂ ಜಾಗೃತಗೊಂಡಿತು. ಹರಿಕಥಾ ಕಾಲಕ್ಷೇಪದಂತೆ, ದೇವರ ನಾಮವನ್ನು ಹಾಡಿ, ಮೈಮರೆತು ಕುಣಿದು ತನ್ನ ಮನವನ್ನು ಸಂತೈಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯನೂ ಆತ್ಮ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಭಗವಂತನನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುವ ಮೂಲ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಇದಾಯಿತು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ರಾಗಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ, ತಾಳಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ ದೇವರನಾಮಗಳನ್ನು ಹಾಡಲಾಯಿತೋ ಹಾಗೆ ಭರತನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲೂ ಅದನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ದೇವರ ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಭಾವ-ವಿಭಾವಾದಿಗಳೊಡಗೂಡಿದ ಅಭಿನಯವನ್ನೂ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಕಥಾನಕದಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕ್ರಮ ಉದ್ಭವವಾಯಿತು. 'ಕಲ್ಲು ಸಕ್ಕರೆ ಕೊಳ್ಳಿರೋ, ರಾಮ ನಾಮವೆಂಬ ಕಲ್ಲು ಸಕ್ಕರೆ ಕೊಳ್ಳಿರೋ' ಎಂದು ಪುರಂದರದಾಸರು ಹಾಡಿ ದೇವರನಾಮದ ಸಿಹಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸಾರಿದರೆ ಕನಕದಾಸರು 'ಬಾಗಿಲನು ತೆರೆದು ಸೇವೆಯನು ಕೊಡೋ ಹರಿಯೇ' ಎಂದು ಗೋಗರೆದು ಉಡುಪಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವನ್ನೇ

ಮಾಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಪೂರ್ವವಾದ ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಂದ ಬಸವಣ್ಣನವರು ಸಮಾಜದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರತ್ನಗಳೆಂಬಂತೆ ವಚನಗಳಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ಇತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದೇವರ ನಾಮಗಳು ಶ್ರಾವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮಾತ್ರವಾಗದೆ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಮೆರೆದಿರುವ ಶ್ಲಾಘನೆ ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ.

ದೇವರ ನಾಮಗಳ ಅಭಿನಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ನೃತ್ಯರೂಪವಾಗಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದ ಜೋಡಣೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ರಸವೇ ಪ್ರಧಾನ. ನವರಸಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಭಗವಂತನ ಲೀಲಾ ವಿಲಾಸಗಳನ್ನು ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲ್ಯ ಚೇಷ್ಟೆಗಳನ್ನು ಮಹಾ ವಿಷ್ಣುವಿನ ದಶವಿಧ ಅವತಾರಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಲೋಕೋಕ್ತಿಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಅಭಿನಯ ಮಾಡುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ದೈವತ್ವದ ಸಾರವನ್ನು ತಿಳಿಸಿ ಆತನಿಗೆ ಮೋಕ್ಷ ಸಾಧನೆಯ ದಾರಿ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಶ್ರವ್ಯ-ದೃಶ್ಯ ಎರಡರ ಸಂಯಮದಿಂದ ಏನೂ ಅರಿಯದ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯನೂ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕತೆಯ ಪ್ರಪಂಚದೊಳಕ್ಕೆ ದಾಸುಗಾಲು ಹಾಕುತ್ತಾ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಜತಿಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಕ ನೃತ್ಯಭಂಗಿಗಳನ್ನು ದೇವರ ನಾಮ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ದೇವರ ನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ, ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಲೀ, ಹಲವಾರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಂದಾಗಲೀ ಕಥಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರೆ, ದೇವರನಾಮದ ಧ್ಯೇಯ ಮತ್ತಷ್ಟು ಕಳೆ ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವವಾಗುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಣ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕಿರುವ ಗಾಂಭೀರ್ಯದಲ್ಲೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಸ್ತರಣೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮೆಲುಕು ಹಾಕುತ್ತಲೇ ಕಲಾವಿದೆ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಅದರ ಸಾರ ಮಾತ್ರ ಭಕ್ತಿ ರಸದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ, ದೇವರ ನಾಮಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತಿ ರಸದಲ್ಲಿ ಆನಂದವೂ, ಶಾಂತಿಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವನ್ನು ಸವಿಯಲು ಕಲಾವಿದೆಯು ಅನುವು ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ದೇವರ ನಾಮಗಳು ನಮಗೆ ಸುಲಭವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ದೊರಕಿದರೂ, ಆ ಹಾಡಿನ ಪದಗಳ ಹಿಂದೆ ಅಪಾರವಾದ ಜ್ಞಾನ ಭಂಡಾರ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕತೆಯೇ ಅಡಗಿದೆ. ಈ ಒಳಾರ್ಥ ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗದೇ ಇರುವುದರಿಂದ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು ಈ ಒಳಾರ್ಥಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಶಿಷ್ಯಂದಿರಿಗೆ ಬೋಧಿಸಿ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಹೊರತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಮಹತ್ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯ ಗುರುಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಮಾಡಿರುವುದು ಶೋಚನೀಯ. ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ಹಸ್ತ ವಿನಿಯೋಗದೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ ಅಂಗಚಲನೆಯಲ್ಲ! ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಭಾವಾಂಕುರವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಸಹಕರಿಸಬೇಕು. ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿಯು, ತಾನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರು ನೃತ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕೊಂಚ ಮರೆತು ಭಕ್ತಿ ಸಾಗರದಲ್ಲೇ ಸ್ವಯಂ ಮುಳುಗಿ ಅದರ ಸಾರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಮಾತ್ರ ದೇವರನಾಮಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ.

ಇಂದಿನವರು ದೇವರನಾಮವನ್ನು ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲೂ, ತಾಳಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಸೃಜಿಸಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಮಧ್ಯೆ ಜಿಹ್ವೆಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸಿ ಅರುಧಿಗಳಿಂದಲೂ, ಭಂಗಿಗಳಿಂದಲೂ ಸಿಂಗರಿಸಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಭಕ್ತಿಯ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅಡ್ಡಿಯೇ ಸರಿ!

ನವ ವಿಧ ಭಕ್ತಿ ಭಾವ

‘ಭಕ್ತಿ’ ಯಾವ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅದು ದೇವರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವೇ. ಭಕ್ತಿಯ ರೂಪ ಹತ್ತು ಹಲವಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದರೂ ಅದನ್ನು ನವ ವಿಧ ಭಕ್ತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವು ಶ್ರವಣಂ, ಕೀರ್ತನಂ, ಸ್ಮರಣಂ, ವಾದನೇವನಂ, ಅರ್ಚನಂ, ವಂದನಂ, ದಾಸ್ಯಂ, ಸಖ್ಯಂ, ಆತ್ಮ ನಿವೇದನಂ ಎಂಬುದಾಗಿ. ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವಾಗ ಶೃಂಗಾರ ರಸದಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಭಕ್ತಿ

ರಸವೂ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಭಕ್ತಿಮಯವೆಂದರೂ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನೋಡುವವರ ಒಳಗಣ್ಣಿನ ರಸಪಾಕ.

.... ಏಕಧಾಪ್ಯೋಕಾದಶಧಾಭವತಿ||

-ನಾರದ ಭಕ್ತಿ ಸೂತ್ರ, ಭಕ್ತಿ ಸುಧಾರಸ ಲಿ೨

ಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಬಗೆಗಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅದರ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಗೆ ಗೌರವ ನೀಡಲು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಕೃತೋದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಇದು ಸಂಗತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಂತಾಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಖ್ಯಾಸಕ್ತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ 'ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ' ವಿಚಾರದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನವವಿಧ ಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ನವವಿಧ ಆಸಕ್ತಿಗಳ ಬಗೆಗಿನ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಕುರಿತು ಚಿಂತನೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಮಧುಸೂದನ ಸರಸ್ವತಿಯವರ ಪ್ರಕಾರ 'ಭಕ್ತಿ ರಸಾಯನ' ವೆಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ಭಕ್ತಿ' ಎನ್ನುವುದು 'ರಸ' ವಾಗುತ್ತದೆ.

ದ್ರುತಸ್ಯಭಗವದ್ಧರ್ಮಾತ್

ಧಾರಾವಾಹಿಕ ತಾಂಗತಾ|

ಸರ್ವೇಶೇ ಮನಸೋ ವೃತ್ತಿಃ

ಭಕ್ತಿರಿತ್ಯಾಭಿಧೀಯತೇ||

'ಭಕ್ತಿ' ಎಂದಾಕ್ಷಣ ಪರಮಾತ್ಮನ ಮಹಾಮಹಿಮೆ, ದಿವ್ಯತೆಯನ್ನು ನೆನೆದು ಮನಸ್ಸು ಅವನಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಲೀನವಾದಂತಹ ಮನಸ್ಸು ಅಂತರ್ಭಾವದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವಾಗಿದ್ದು ಭಕ್ತಿ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯಾದ ಭಕ್ತಿಗೆ ಭಗವಂತನೇ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ. ಪರಮಾತ್ಮನ ಸದ್ಗುಣಗಳು, ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುವುದೂ, ತೀರ್ಥಕ್ಷೇತ್ರಾದಿ ದರ್ಶನ, ಅವತಾರಾದಿ ಸ್ಮರಣೆ, ಭಗವಂತನ ವಿಗ್ರಹ ದರ್ಶನ, ದೈವತಾರಾಧನೆ, ಮಂತ್ರೋಚ್ಚಾರಣೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವ. ಹೀಗೆ ಉದ್ದೀಪನಗೊಂಡ ಭಕ್ತಿ ರಸವು ಭಕ್ತನಲ್ಲಿ ಉಲ್ಬಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಆಗ ಬಾಹ್ಯವಾಗಿ ಭಜನೆ, ನರ್ತನ, ಹಾಡುವುದು, ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿ ಪರವಶರಾಗುವುದು, ನಮಸ್ಕರಿಸುವುದು, ಧ್ಯಾನ, ಮೌನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇವೇ ಅನುಭಾವಗಳು. ಹರ್ಷ, ಮನಃಶುದ್ಧಿ, ತನ್ಮಯ ಭಾವ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಸುಖ, ಲಿಂಗೈಕ್ಯ ಇವು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು.

ಶೃಂಗಾರ ರಸದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಿಗೆ ನಾಯಿಕೆ ಇರುವಂತೆ ಭಕ್ತಿ ರಸದಲ್ಲಿ ಪರಮಾತ್ಮನಿಗೆ ಭಕ್ತ ಭಕ್ತೆಯರಿದ್ದು ಯಾವುದೇ ಕಟ್ಟಳೆಯಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯ ವಿವಿಧ ಸ್ವರೂಪಗಳು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಷಯ. ಭಕ್ತಿಯು ರಾಮನನ್ನಾಗಲೀ, ಕೃಷ್ಣನನ್ನಾಗಲೀ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಪರವಶತೆ ಹೊಂದಬೇಕಿಲ್ಲ. ಜೀವೋನ್ಮತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಪರಮ ಪುರುಷರೂ ಭಕ್ತಿ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಮಾನ್ಯ. ಇಂತಹ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಮನ್ಮಥಾಚಾರ್ಯರು ಅಪ್ಪಣೆ ಕೊಡಿಸಿರುವ ವಾಕ್ಯವೊಂದನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುವುದು ಸಂಗತವಾಗಿದೆ.

ಕಿಂತೂತ್ತಮ ಶ್ಲೋಕಶಿಖಾಮಣೀನಾಂ

ಮನೋವಿಶುದ್ಧ್ಯಚರಿತಾನುವಾದಃ

“ಪುಣ್ಯಾತ್ಮರಾದ ಉತ್ತಮ ಪುರುಷರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅನುವಾದದಿಂದ (ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ) ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಪವಿತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ”

ಭಕ್ತಿರಸ ಪಾಕವನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವಾಗ ಶ್ಲೋಕ, ಚೂರ್ಣಿಕೆ, ದೇವರನಾಮ, ಕೀರ್ತನ, ಗಣಪತಿ ಸ್ತುತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಭಕ್ತಿಗೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮಹಾರಾಜ ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳರ ಈ ಕೃತಿಯಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ದೇವ ದೇವ ಕೃಪಯಾ ಮೇ

ದೇಹಿ ಬಾಹ್ಯ ನೀಡನಂ

ಭಾವಯಾಮಿ ಭವದೀಯಾ-

ಸಪಾಂಗಲೀಲ ರಮಾನರ||

ಇದರರ್ಥ “ದೇವ ದೇವನೇ ! ಕೃಪೆ ಮಾಡಿ ನೀನು ನನಗೆ ಆಲಿಂಗನ ಭಾಗ್ಯವನ್ನು ಕೊಡು. ಲಕ್ಷ್ಮೀಪತಿಯೂ ಕೃಪಾಕಟಾಕ್ಷ ಮೂರ್ತಿಯೂ ಆದ ನನ್ನನ್ನು ನಾನು ಸದಾ ಧ್ಯಾನಿಸುತ್ತೇನೆ” ಎಂದು. ಅಭಿನಯಮುಖೇನ ಇದರ ಬಾಹ್ಯಾರ್ಥ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅಂತರ್ಭಾವಕ್ಕೂ ಒತ್ತು ನೀಡುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಹೋಲಿಕೆಗೆ ಬರುವುದು ಬೃಹದಾರಣ್ಯಕ ಉಪನಿಷತ್ತು.

ತದ್ವಾ ಅಸ್ಯೇತದತಿಚ್ಛಂದಾ ಅಪಹತ ಪಾಪಾಭಯಂ ರೂಪಂ
ತದ್ಯಥಾ ಪ್ರಿಯಯಾ ಸ್ತ್ರೀಯಾ ಸಂಪರಿಷ್ವಕ್ತೋನ ಬಾಹ್ಯಂ
ಕಿಂಚಿನ ವೇದ ನಾಂತಾರಂ, ಏವ ಮೇವಾಯಂ ಪುರುಷಃ
ಪ್ರಾಜ್ಞೇನಾತ್ರನಾ ಸಂಪರಿಷ್ವಕ್ತೋ ನ ಬಾಹ್ಯಂ ಕಿಂಚಿನ
ವೇದ ನಾಂತರಂ ತದ್ವಾ ಅಸ್ಯೇತದಾಪ್ತಕಾಮ ಮಾತ್ಮಕಾಮ
ಮಕಾಮಂ ರೂಪಂ ಶೋಕಾಂತರಂ

“ಸುಷುಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿದ ಸರ್ವಾತ್ಮ ಭಾವವಾದ ಅದೇ ಇವನ ರೂಪ-ಕಾಮ ವರ್ಜಿತವೂ ಧರ್ಮಾಧರ್ಮ ವರ್ಜಿತವೂ ಆಭಯವೂ ಆದದ್ದು. ಪ್ರಿಯಳಾದ ಸ್ತ್ರೀಯೊಂದಿಗೆ ಆಲಿಂಗಿತನಾದ ಪುರುಷನು ಹೊರಗಿನ ಅಥವಾ ಒಳಗಿನ ಯಾವುದನ್ನೂ ತಿಳಿಯದಿರುವಂತೆ ಪರಮಾತ್ಮನಿಂದ ಆಲಿಂಗಿತನಾದ ಪುರುಷನು ಹೊರಗಿನ ಅಥವಾ ಒಳಗಿನ ಯಾವುದನ್ನೂ ತಿಳಿಯದಿರುವನು. ಅದೇ ಇವನ ರೂಪ. ಪೂರ್ಣಕಾಮವೂ, ಆತ್ಮಕಾಮವೂ, ಕಾಮರಹಿತವೂ, ಅಶೋಕವೂ ಆದದ್ದು”
- ಬೃಹದಾರಣ್ಯಕ-೪.೩.೨೧

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವೇದಾಂತದ ಪರಮ ಸಾರವೇ ಅಡಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಪೂರ್ವಜರಾದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ವೇದಾಂತದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತಿ ರಂಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ತುಂಬಿ ನೃತ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

ಇನ್ನು ನವವಿಧ ಭಕ್ತಿ ಭಾವವನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಮುಖೇನ ಹೇಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರವಣ, ಕೀರ್ತನ ಮತ್ತು ಸ್ಮರಣ ಭಾವಗಳು ‘ಜ್ಞಾನ’ದ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದರೆ, ಪಾದಸೇವನ,

ಅರ್ಚನ ಮತ್ತು ವಂದನ ಭಗವತ್ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿವೆ. ದಾಸ್ಯ, ಸಖ್ಯ ಮತ್ತು ಆತ್ಮ ನಿವೇದನವು ಶೇಷ ಭಾವ ಅಥವಾ ಭಗವಂತನ ಚರಣ ಗತಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

೧. ಶ್ರವಣಂ:

ಇಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯು ಪರಮಾತ್ಮನ ನಾಮ ಶ್ರವಣದಿಂದ ಹರ್ಷಗೊಂಡು ದೇವರನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿ, ಪಾಡಿ, ಪೊಗಳಿ, ಆತನ ಲೀಲೆಗಳನ್ನೂ, ಅವತಾರಗಳನ್ನೂ, ಜೀವನ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನೂ ರಸಮಯವಾಗಿ ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸಿ ಬೋಧಿಸುವುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹರಿಕಥಾಕಾಲಕ್ಷೇಪವೇ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. ಅಂತೆಯೇ ವೇದಮಂತ್ರಗಳನ್ನು, ಭಜನೆಗಳನ್ನು, ಹರಿಕಥೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದರಿಂದ ಭಕ್ತಿ ಭಾವ ಉತ್ಪಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರವಣ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅಭಿನಯವೂ ಸಾಧಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಶ್ರವ್ಯಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿ 'ಶ್ರವಣ ಭಕ್ತಿ'ಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಮಯವಾದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆತನ ವೇಣುವಿನ ನಿನಾದದಿಂದ ಶ್ರವಣ ಭಕ್ತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆದರ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಇಂಪಾದ ಕೊಳಲಿನ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಆಲಿಸಿದ ಮೃಗ-ಪಕ್ಷಿ, ಗೋಪ-ಗೋಪಿಯರು, ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ತತ್ವವನ್ನು ಆ ಮನೋಹರವಾದ ವೇಣುಗಾನದಿಂದಲೇ ಅಂಗೀಕರಿಸಿ ಮುದಗೊಂಡು ತನ್ಮಯರಾದುದು ಜಗತ್‌ಸಾಕ್ಷಿ. ಪುರಂದರದಾಸ ವಿರಚಿತ ಕೀರ್ತನ 'ಜಯ ಜಯ ಜಯ ಶ್ರೀರಾಮ ನಮೋ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ವ್ರಜ ದೇಶದ ಗೋಪಿಯರು ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲಿನ ಹಾಡಿಗೆ ಮೋಡಗೊಂಡು ಭ್ರಾಂತರಾಗಿ ಭಗವತ್ ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತೇಲಿ ಹೋದ ಮನೋಜ್ಞ ಅಭಿನಯಾವಕಾಶಗಳಿಗೆ ಎಡೆ ಇದೆ. ಹರಿಕಥಾ ಶ್ರವಣದಿಂದ ಭಕ್ತನ ಮನಸ್ಸು ಜ್ಞಾನದಡೆಗೆ ವಾಲುವಂತೆ, ದಾಸ ಶ್ರೇಷ್ಠರ ಹರಿನಾಮ ಸಂಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಆಲಿಸುವುದರಿಂದ ಭಕ್ತಿಯನ್ನೂ-ಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಸಂಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ಹರಿಯ ನಾನಾ ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭಗಳ ವಿವರಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಮತ್ತೊಂದು ಕೀರ್ತನ ರಾಗಮಾಲಿಕೆ ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವ 'ಜಗಸನ್ನೋಹನನೇ ಹೇ ಕೃಷ್ಣ'. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಹ್ಲಾದ ವಿಜಯ, ಭಸ್ಮಾಸುರ ವಧೆ, ಕಾಳಿಂಗ ಮರ್ದನ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶಗಳು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೊಪ್ಪುವ

ಪಾತ್ರಧಾರಣೆ ಮತ್ತು ಕಥಾ ನಿರೂಪಕಾಭಿನಯ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಶ್ರವಣ ಭಕ್ತಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚಿತ್ತಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ- ಶ್ರದ್ಧಾ, ಪ್ರೀತಿ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ- ವಿಸ್ಮಯ, ಹರ್ಷ, ಉತ್ಸಾಹ, ಮತಿ, ಹಾಸ.

೨. ಕೀರ್ತನಂ:

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕೀರ್ತನ ಭಕ್ತಿ ಭಾವ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ವರೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೈದಳಿದ ಭಗವತ್ ಆಧಾರಿತ ರಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಲ್ಲವೂ “ಕೀರ್ತನ”ದ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ಪರಮಾತ್ಮನ ನಾನಾ ನಾಮಗಳ ಜಪ, ತಪ, ಸ್ತುತಿಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇದು ಜ್ಞಾನ ದಾಸೋಹಕ್ಕೂ ಪರಮೋತ್ತಮ ಮಾರ್ಗ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಾದರಗೊಳ್ಳುವ ಶ್ಲೋಕ, ದೇವರ ನಾಮಗಳು, ಕೃತಿಗಳು, ಕೀರ್ತನಗಳು, ಸ್ತುತಿಗಳು ‘ಕೀರ್ತನ’ದ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ- ಪುರಂದರ ದಾಸ ರಚಿತ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯ, ಆದಿ ತಾಳದ ಕೀರ್ತನ- “ನೀನ್ಯಾಕೋ ನನ್ನ ಹಂಗ್ಯಾಕೋ”. ಇಲ್ಲಿ ದಾಸರು ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾವ್ಯ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ದೇವರ ನಾಮದಲ್ಲಿ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟು ದೇವರ ಹಂಗು ನಮಗೇಕೆ ಬೇಕು? ಆತನ ‘ನಾಮ’ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯೊಂದೇ ಸಾಕಲ್ಲವೇ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾ ಗಜೇಂದ್ರ ಮೋಕ್ಷ, ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಚರಿತ, ದ್ರೌಪದಿ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣ ಮುಂತಾದ ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಭಕ್ತರು ಆರ್ತರಾಗಿ ಹರಿನಾಮವನ್ನು ಪಾಡಿಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಲೋಕ ರೂಢಿಯಲ್ಲೂ ದೇವರ ಹೆಸರು ತೆಗೆದರೆ ಭಿಕ್ಷುಕನಿಗೆ ಅತೀ ವೇಗದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಕಾಸು ಸಂಪಾದನೆಯಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ದೇವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಗಲಿಕೆಯೂ, ಐಶ್ವರ್ಯ ಸಂಪಾದನೆಯೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ದೇವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದೂ ಬಹಳ ಸುಲಭ. ಅಂದರೆ, ದೇವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಒಳಿತೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕೆಡುಕೂ, ಅನ್ಯಾಯವೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು!

ಅಂತೆಯೇ, 'ಕಲ್ಲು ಸಕ್ಕರೆ ಕೊಳ್ಳಿರೋ' ಎಂಬ ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಮತ್ತೊಂದು ಕೀರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಪರಮಾತ್ಮನ ನಾಮ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸೊಗಸಾದ ವಿವರಣೆಯಿದೆ. ಶರಣರು, ಹರಿದಾಸರು, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಅಖಂಡವಾಗಿ ತಮ್ಮ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನೂ, ಜ್ಞಾನ ಮಾರ್ಗವನ್ನೂ ಬೆಸೆದು ಖನಿಜರೂಪವಿತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಈ ಕೀರ್ತನಗಳನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ವೇದ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಒಂದು ಸುಲಭ ಮಾರ್ಗ.

ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ- ಶ್ರದ್ಧಾ, ಪ್ರೀತಿ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ- ವಿಸ್ಮಯ, ಹರ್ಷ, ಉತ್ಸಾಹ, ಮತಿ, ಹಾಸ.

೩. ಸ್ಮರಣೆ:

ಸ್ಮರಣೆ ಎಂದಾಕ್ಷಣ ಹರಿ ಸ್ಮರಣೆ ಎಂದರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿರುವ ಭಯ, ಅನುಕಂಪ, ವಿಶ್ವಾಸಗಳಿಂದ ಭಕ್ತಿಯು ಪರಮಾತ್ಮ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತರಂಗ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಆರೋಗ್ಯದ ನಿರ್ಮಿತಿಯಾಗಿ ಪರಿಸರವೆಲ್ಲಾ ಪರಮಾತ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪರಮಾತ್ಮತ್ವದ ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಸಂತ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹಂಬಲಿಸಿದೆ. ಅಂತರಂಗ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಆನಂದವನ್ನು ನೀಡುವಲ್ಲಿ ಸಾಫಲ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಶುದ್ಧವಾದ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಗವತ್ ಸ್ಮರಣೆ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ನಿರಂತರವಾದ ಭಗವಂತನ ಸ್ಮರಣೆ ಮತ್ತು ಧ್ಯಾನ, ಏಕಾಗ್ರತೆ, ಸಮಚಿತ್ತ, ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೇ ಭಗವಾನ್ ಸ್ಮರಣೆಯಿಂದ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆ ಏನನ್ನೇ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೂ ಭಗವತ್ ಮೂಲ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಾಹ್ಯಾಭಿನಯ ರೂಪ ನೀಡುತ್ತಾಳೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಟರಾಜನ ಮೂರ್ತಿ ಇದ್ದು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಆರಂಭ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯ ಅತ್ಯಂತ ಶಾಂತ ರೂಪದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ದಾಸರ "ಹರಿ ಸ್ಮರಣೆ ಮಾಡಿರೋ" ಎಂಬ ಕೀರ್ತನೆ 'ಸ್ಮರಣ' ಭಾವಾಭಿನಯಕ್ಕೊಂದು ನಿದರ್ಶನ.

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ- ಶ್ರದ್ಧಾ, ಸ್ತುತಿ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ- ವಿಸ್ಮಯ, ಹರ್ಷ, ಧ್ರುತಿ, ಸಂತೋಷ, ವಿತರ್ಕ, ಪ್ರೀತಿ, ತನ್ಮಯತಾ.

೪. ಪಾದಸೇವನಂ:

ಭಕ್ತಿಯು ಪರಮಾತ್ಮನ ಪಾದ ಸೇವೆಗೆ ಹಂಬಲಿಸುವುದೇ 'ಪಾದಸೇವನಂ' ಇದು ಭಗವತ್ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಒಂದು ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗ. ಭಕ್ತನ ಅಂತರವಿವೇಕ ಎಚ್ಚರಗೊಂಡು ತಾನು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಲ್ಪನೆಂಬ ಭಾವನೆ ಬಂದಾಗ ಪರಮಾತ್ಮನು ಉತ್ಕೃಷ್ಟನು ಎಂಬ ಭಾವಕ್ಕೆ ಪಾದಸೇವೆಯ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥ ನೇಡುತ್ತಾನೆ. 'ನಾನು' ಎಂಬ ಭಾವ ಹೋಗಿ ಆತ್ಮಬಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸ್ವಾಭಿಮಾನ ಶ್ರೀಮಂತಗೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾದ ಸೇವೆಯ ಭಕ್ತಿ ಸ್ವರೂಪವೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನಕದಾಸ ವಿರಚಿತ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯ ಮಿಶ್ರಭಾಷು ತಾಳದ "ಬಾಗಿಲನು ತೆರೆದು ಸೇವೆಯನು ಕೊಡೋ ಹರಿಯೇ" ಎಂಬಲ್ಲಿ ಪಾದ ಸೇವೆಗೆ ಭಕ್ತನಿಗಿರುವ ಆತಂಕವು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಶ್ರೀ ಪಾಪನಾಶಂ ಶಿವನ್ ರಚಿತ ನಾಟಕರುಂಜಿ ರಾಗ, ಆದಿತಾಳದ ವರ್ಣಂನಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ 'ಸಾಮಿ ನಾನುಂದನ್ ಅಡಿಮೈ ಎನ್ಮಾಲುಲಗಮೆಲ್ಲಾ ಅರಿಯುಮೇ' ಎಂಬುದಾಗಿದೆ. ಇದರರ್ಥ ಭಕ್ತಿಯು, ಪರಮಾತ್ಮನ ಪಾದ ಧೂಳಿಗೆ ಸಮ. ಪಾದಸೇವೆಗೆ ಆಕೆ ತಯಾರಿಹಳು ಎಂಬುದು ಲೋಕವೇ ತಿಳಿದ ಮಾತು ಎಂದು. ಹಾಗೆಯೇ, ಕೆ.ಎನ್. ದಂಡಾಯುಧ ಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೆ ರಚಿತ ಶಂಕರಾಭರಣ ವರ್ಣಂನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹೀಗಿದೆ. "ಪಾದ ಸೇವೈಯಾಗೀಲುಂ ತರ ಶೋಲ್ಲಡಿ". ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ಭಕ್ತಳಂತೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಪಾದ ಸೇವೆಗೆ ಹಂಬಲಿಸುವ ಸಂದರ್ಭವಿದೆ. ಇಂತಹ ನೂರಾರು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಆ "ಪಾದ ಸೇವೈ" ಭಾವವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ- ಶ್ರದ್ಧಾ, ಸಮರ್ಪಣಾ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ- ಜುಗುಪ್ಸಾ, ವಿಷಾದ, ಗ್ಲಾನಿ, ಭಯ, ಚಿಂತಾ, ಶಂಕಾ, ಉನ್ಮಾದ, ಮೋಹ, ಆಶ.

೫. ಅರ್ಚನಂ:

ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ದೇವರಿಗೆ ಇಷ್ಟಾರ್ಥವಾಗಿ ಹಲವು ಪೂಜೆಗಳನ್ನೂ, ದ್ರವ್ಯಗಳನ್ನೂ, ಪುಷ್ಪಗಳನ್ನೂ, ನೈವೇದ್ಯಗಳನ್ನೂ, ಶೃಂಗಾರಾದಿ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಅರ್ಪಿಸುವುದು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ದೀಪಾರ್ಚನ, ಅಭಿಷೇಕಗಳು, ಪೂಜಾ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲೂ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಂಡು ಭಗವಂತನ ಪ್ರೀತಿ ಸಂಪಾದನೆಗೆ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡ ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗವೇ 'ಅರ್ಚನಂ'. ಲೋಕ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದೇವರಿಗೆ ವಿವಿಧ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದ್ದು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾದುದು ಭಕ್ತನ ಮನಸ್ಸು-ಹೃದಯ. ಅದನ್ನೇ ಭಕ್ತಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ದೇವರಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸುವ ಭಾವವನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಮೋಘವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಉದಾ: "ಕಂಡು ಕಂಡು ನೀ ಎನ್ನ ಕೈ ಬಿಡುವುದೇ" ಎಂಬ ದೇವರ ನಾಮದಲ್ಲಿ ದಾಸನು ತನಗಾರೂ ಇಲ್ಲ. ಎನ್ನದೆಲ್ಲವೂ ಭಗವಂತನದ್ದು. ಭಗವಂತನೇ ಎನಗೆ ದಾರಿ ಎಂಬಂತೆ ತನ್ನ ತಾನೇ ಅರ್ಪಿಸುವ ಭಾವವಿದೆ.

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ- ಶೃದ್ಧಾ, ಸಮರ್ಪಣಾ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ- ಜುಗುಪ್ಸಾ, ವಿಷಾದ, ಗ್ಲಾನಿ, ಭಯ, ಚಿಂತಾ, ಶಂಕಾ, ಉನ್ಮಾದ, ಮೋಹ, ಆಶ.

೬. ವಂದನಂ:

ದೈನ್ಯ ಭಾವದಿಂದ ಭಗವಂತನಿಗಿರು ಕೈಯೊಡ್ಡಿ ಕೋರುವುದೇ ವಂದನಂ. ವಂದಿಸೆ, ಜಯಜಯ, ನಮೋ ನಮೋ, ಶರಣು, ಬೇಡುವೇ ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದೂ ಈ ಶಬ್ದಗಳಿರುವ ಕೀರ್ತನಗಳಿಂದ ಭಗವಂತನನ್ನು ಪಾಡಿ ಪೊಗಳುವುದು 'ವಂದನಂ' ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಗವತ್ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ತೋರುವ ವಂದನಾ ಭಾವವು ಭಕ್ತನಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತೋರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಆದ್ಯದಲ್ಲೇ ವಿನಾಯಕನಿಗೆ ವಂದಿಸಿ ನಟರಾಜ ಮೂರ್ತಿಗೆ ವಂದಿಸಿ ಮಾಡುವ ಸ್ತುತಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕೌತ್ಸಂಗಳೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ "ವಂದನಾ" ಭಾವಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ನೀಡುತ್ತದೆ. ನಾಟರಾಗದ ಖಂಡಭಾಷು

ತಾಳದ “ವಂದಿಸುವುದಾದಿಯಲಿ ಗಣನಾಥನಾ”, “ಜಯ ಜಾನಕೀ ಕಾಂತ”- ಕೌತ್ವಂ, “ನಾರಾಯಣಶೇ ನಮೋ ನಮೋ” ಎಂಬ ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಕೀರ್ತನ, “ಗಜವದನಾ ಬೇಡುವೆ”, “ಚಂದ್ರಚೂಡ ಶಿವ” ಮುಂತಾದ ಪುರಂದರ ದಾಸರ ದೇವರ ನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸಾವಿರಾರು ರಚನೆಗಳಿಗೆ ವಂದನಾ ಭಾವದಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅವಕಾಶ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರಿಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ- ಶೃದ್ಧಾ, ಸಮರ್ಪಣಾ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ- ಜುಗುಪ್ಸಾ, ವಿಷಾದ, ಗ್ಲಾನಿ, ಭಯ, ಚಿಂತಾ, ಶಂಕಾ, ಉನ್ಮಾದ, ಮೋಹ, ಆಶ.

೭. ದಾಸ್ಯಂ:

ಭಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿಯ ಪರಮ ಪ್ರೀತಿ-ಉತ್ಕಟ ಪ್ರೇಮ. ಇದು ದಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಚರಣ ಗತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಶಾಂತ ರೂಪವೇ ಪರಮಾನಂದ ರೂಪ. ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿರುವ ದಿಟತ್ವವು ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಭಕ್ತನ ಒಳಗಿನ ವಿವೇಕವನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾ ದಾಸ್ಯ ಭಾವಕ್ಕೆ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ದಾಸ ಶ್ರೇಷ್ಠರೆಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ನಾಮದೊಂದಿಗೆ ದಾಸ ಎಂಬ ನಾಮವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಭಗವಂತನ ದಾಸನಾಗುವುದರಲ್ಲಿರುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮೆಲ್ಲಾ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೆರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾ: ದಾಸರ “ದಾಸನ ಮಾಡಿಕೋ ಎನ್ನ” ನಾದನಾಮ ಕ್ರಿಯೆ ಆದಿ ತಾಳದ ಕೀರ್ತನವು ಒಂದು ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ. ಶ್ರೀ ವ್ಯಾಸರಾಯ ವಿರಚಿತ “ಬಾರೋ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯಾ” ಎಂಬ ರಾಗಮಾಲಿಕೆ, ಆದಿತಾಳದ ದೇವರ ನಾಮದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ “ದಾಸ ನಿನ್ನ ಪಾದ ದಾಸ” ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅತಿ ಭವ್ಯ. ಶೇಷ ಭಾವ ಪೂರಿತವಾದ ಕನಕದಾಸ ವಿರಚಿತ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ರಾಗದ ಆದಿ ತಾಳದ “ದಾಸಾಸ್ಯರ ದಾಸರ ದಾಸ ನಾನು ಬಡದೀಶ ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳೆ” ಎಂಬುದು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅಪರೂಪದ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ.

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ- ಶೃದ್ಧಾ, ಪ್ರೀತಿ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ- ಅಮರ್ಷ, ಜುಗುಪ್ಸಾ, ತ್ರಾಸ, ಉನ್ಮಾದ.

೮. ಸಖ್ಯಂ:

ಪ್ರೀತಿಯ, ಗೌರವದ ಉತ್ಕಟತೆಯಿಂದ ಭಗವಂತನಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ತೋರಿ “ಸಖ್ಯ” ಭಾವ ತಳೆಯುವುದೇ “ಸಖ್ಯಂ”. ಈ ಮೂಲಕ ವಿಶಾಲ ಹೃದಯೀ ಭಕ್ತರು, ಕಾಂತಿ ಸಾಗರನಾದ, ನಾದ ಸಾಗರನಾದ, ಅಮೃತ ಸಾಗರನಾದ, ಜ್ಞಾನಬಲಕಾರುಣ್ಯ ಸಾಗರನಾದ, ಶಾಂತಿ ಸಾಗರನಾದ ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಗೋಪ-ಗೋಪಿಯರು ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಕಂಡದ್ದು ಇದೇ ಸಖ್ಯ ಭಾವ. ಭರತ ನಾಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ವರ್ಣಂ, ಪದಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ಅತಿಯಾದ ಸಲಿಗೆಯೊಂದಿಗೆ ಭಗವಂತನಲ್ಲಿ ಸಖ್ಯ ಭಾವ ತೋರುವುದಿದೆ. ಇದು ಶೃಂಗಾರಪೂರ್ವಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಭಕ್ತಿಯೂ ತುಂಬಿದೆ. ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ “ನಾಯಕ” ಎಂಬ ದೈವ, ಕಲ್ಪನೆ ಮಾತ್ರ. ಲೌಕಿಕ ಶೃಂಗಾರ, ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ‘ಸಖ್ಯ’ ಭಾವಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವು ಹೊಸ ರೂಪ ನೀಡಿದೆ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೇರಳವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ “ಬಾರೋ ನೀ ಎನ್ನ ಮನ ಮಂದಿರಕೆ”, “ಬಾರೋ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯಾ”, “ಚಂದ್ರಚೂಡ ಶಿವ ಶಂಕರ ಪಾರ್ವತಿ ರಮಣಾ ನಿನಗೆ ನಮೋ”, “ಚಿಕ್ಕವನೇ ಇವನು”, “ನೀನೇ ಅನಾಥಬಂಧು”. ಅಂತೆಯೇ ಉಳಿದ ಭಾಷೆಗಳೆಲ್ಲ ಏಕವಚನ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸಿ “ಸಖ್ಯ” ಭಾವದ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಸಖ್ಯ ಭಾವದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ತನ್ನ ಉಪಾಸ್ಯ ದೇವನನ್ನೇ ಪತಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೂ, ಸಖ್ಯವನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಬಂದು ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಉಪಾಸನೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಈ “ಸಖ್ಯ” ಭಕ್ತಿ ಭಾವವೂ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಭಾವಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂತಃಸತ್ವದಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ.

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ- ಶೃದ್ಧಾ, ಸ್ನೇಹ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ-ಅಮರ್ಷ, ಜುಗುಪ್ಸಾ, ತ್ರಾಸ, ಉನ್ಮಾದ.

೯. ಆತ್ಮ ನಿವೇದನ:

ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಂದರೆ ಕಾಯಾ-ವಾಚಾ-ಮನಸಾ ಭಗವಂತನ ಪಾದಕ್ಕೆ ಶರಣಾಗತನಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿಯೇ “ಆತ್ಮನಿವೇದನ” ಭಾವ. ಆರ್ತತೆಯಿಂದ ಸರ್ವ ಸಮರ್ಪಣಾ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿ ಪರಮಾತ್ಮ ತತ್ವವನ್ನು ನಿಚ್ಚಳಗೊಳಿಸಿದ ಮನಸ್ಸು ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಭೋಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ತೊರೆದು, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಸುಖದಲ್ಲೇ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಕಾಣುವ ಹಂಬಲದಿಂದ ಸರ್ವ ಸಂಗ ಪರಿತ್ಯಾಗಿಯಾಗಿ ಪರಮೋಚ್ಛ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪುವುದೇ ಆತ್ಮ ನಿವೇದನಾ ಭಾವ. ಮೋಕ್ಷ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಇದೇ ಸುಲಭ ಮಾರ್ಗ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಭಕ್ತಿಯ ಅನುಕರಣೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಕಾರಣ ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭೋಗ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನಾಗಲೀ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಲೀ ಲೌಕಿಕ ಬಂಧನಗಳಿಂದ ವಿಮುಕ್ತರಾಗಿ “ಆತ್ಮ ನಿವೇದನಾ” ಭಾವಕ್ಕೆ ಅತಿ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಈ ಭಾವಾನುಭವ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿವಾದಲ್ಲಿ ಮೀರಾ ಬಾಯಿ, ಶಿವ ಶರಣೆ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ, ಆಂಡಾಳ್, ಶಾರದಾ ದೇವಿ ಮುಂತಾದವರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿ ರೂಪವನ್ನು ಅಭಿನಯ ಮುಖೇನ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳಿಗೆ ಕೈ ಹಾಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ- ಶೃದ್ಧಾ, ವಿಷಾದ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ-ಜುಗುಪ್ಸಾ, ವಿಭೋದ, ಗ್ಲಾನಿ, ಜಡತೆ, ಶೋಕ, ಮೋಹ.

ನವ ವಿಧ ಆಸಕ್ತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ:

ಆಸಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಾಗಲೀ, ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ವಿಶೇಷ ನಿರತವಾಗಿರುವಿಕೆ.

೧. ಗುಣಮಹಾತ್ಮಾಸಕ್ತಿ:

ಈಶ್ವರನ ಲೀಲಾವತಾರಗಳಿಂದ ಸುಗುಣ ಮೂರ್ತ್ಯಾಕಾರಗಳ ಮಹಿಮೆ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ ಚೂರ್ಣಿಕೆ, ಕೌತ್ಸಂ, ಶಬ್ದಂ ಮತ್ತು ದೇವರ ನಾಮಗಳು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ.

೨. ರೂಪಾಸಕ್ತಿ:

ಈ ಸ್ವರೂಪಗಳು ತಿಳಿದ ನಂತರ ತನ್ನ ಉಪಾಸನೆಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ ಸಗುಣ ಮೂರ್ತರೂಪದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನಿಡುವುದು. ದಶವಿಧ ಅವತಾರಗಳಲ್ಲಿ ಭಗವಂತನಿಗೆ ಭಕ್ತನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರೂಪ ನೀಡಿದ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಭಕ್ತಿಯ ಅರ್ಪಣೆ. ಹಸ್ತಾಭಿನಯ ಮುಖೇನ, ವಿಶೇಷ ಭಂಗಿಗಳ ಮುಖಾಂತರ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳ ನಡುನಡುವಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ರೂಪ ನೀಡುತ್ತಾನೆ.

೩. ಪೂಜಾಸಕ್ತಿ:

ಈ ರೀತಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನಿಟ್ಟ ಸಗುಣ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಕರ್ಮ ಕಾಂಡದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಪೂಜಾದಿಗಳನ್ನು ನೆರವೇರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಇಡುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸ್ತುತಿಸಲ್ಪಡುವ ದೇವನನ್ನೇ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಹಸ್ತಾಭಿನಯ ಮುಖೇನ, ಹೂವಿನಲಂಕಾರ ಮಾಡುವಂತೆ ಅಭಿಷೇಕ ಕರ್ಮಣೆ, ಪುಷ್ಪಾರ್ಚನೆ, ದೀಪಾರಾಧನೆ, ವಂದನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಪೂಜಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

೪. ಸ್ಮರಣ ಶಕ್ತಿ:

ಜಪ ಮಾಡತಕ್ಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜಪಕ್ಕೂ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ತನ್ನ ಉಪಾಸನಾ ಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೆಯೂ, ಅಂಗಹಾರಗಳ ಮೂಲಕ ರೂಪ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹಂಸಾಸ್ಯ ಹಸ್ತ, ಅರಾಳ ಹಸ್ತ, ಸೂಚಿ ಹಸ್ತ, ಅಂಜಲಿ ಹಸ್ತ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸ್ಮರಣ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ.

೫. ದಾಸ್ಯಾಸಕ್ತಿ:

ಪೂಜೆ ಮಾಡತಕ್ಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈಶ್ವರನನ್ನು ಒಡೆಯನೆಂದೂ, ತಾನು ದಾಸನಾಗಿ ಆತನ ಸೇವೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದೂ ತಿಳಿಯುವ ನಮ್ರ

ಭಾವವು ದಾಸ್ಯಾಸಕ್ತಿ. ಷೋಡಶೋಪಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವೂ ಒಂದು. ಭಗವಂತನ ದಾಸನೆಂಬಂತೆ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಆತನಿಗೆ ಸೇವೆ ಮಾಡಿದರೆ ಅದೇ ಕಲಾವಿದರಿಗಿರಬೇಕಾದ ದಾಸ್ಯಾಸಕ್ತಿ.

೬. ಸಖ್ಯಾಸಕ್ತಿ:

ನಮಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬರ ಪರಿಚಯವಾಗಿ ಆ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಲಿಗೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಸ್ನೇಹಭಾವ ಉಕ್ಕಿ ಹರಿಯುತ್ತದೆ. ಯಜಮಾನ-ದಾಸ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಇರದೆ, ಸಖ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರೀತಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಬಂದು ಅದೊಂದು ರೀತಿಯ ಅವರ್ಣನೀಯ ಪ್ರೇಮವು ನೆಲೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭಗವಂತನಲ್ಲಿ ಸಖ್ಯಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಭಕ್ತರು ದಾಸರು ಏಕವಚನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ರಾಮಾ, ಕೃಷ್ಣಾ ಎಂದು ಕೂಗುವುದು. ನೃತ್ಯ ಕ್ರಮಗಳಾದ ದೇವರ ನಾಮ, ಪದಂ, ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಖ್ಯಾಸಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

೭. ಕಾಂತಾಸಕ್ತಿ:

ಪತಿ ಪತ್ನಿಯರ ನಡುವಿನ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಮತ್ತು ಪವಿತ್ರ ಸಂಬಂಧದಂತೆ ಭಗವಂತ ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿಯ ನಡುವಿನ ಆಸಕ್ತಿ. ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಶೃಂಗಾರ ಭಾವವೂ ಮತ್ತೆ ರತಿ ಸುಖದ ಆನಂದವೂ ಇವರ್ವರ ನಡುವೆ ಏರ್ಪಡುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಭರ್ತ್ಯ ಎಂದರೆ ಆತ್ಮನೇ. ದೇಹೇಂದ್ರಿಯ ಮನೋಬುದ್ಧಿಗಳು ಚೈತನ್ಯದಿಂದಲೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಆತ್ಮನು ಭರ್ತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಖ್ಯಾಸಕ್ತಿ, ಕಾಂತಾಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪರಮ ವಿರಹಾಸಕ್ತಿ ಈ ಮೂರು ಆಸಕ್ತಿ ವಿಶೇಷಣಗಳು ಕೂಡಿ ಶೃಂಗಾರ ಪೂರಿತವೂ, ಅಭಿನಯ ಯೋಗ್ಯವೂ ಆದ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳ ಮನೋಧರ್ಮ ವಿಸ್ತರಣೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತವೆ.

೮. ವಾತ್ಸಲ್ಯಾಸಕ್ತಿ:

ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ನಾವಿಡುವ ಮಧುರವಾದ ಪ್ರೀತಿಗೆ ವಾತ್ಸಲ್ಯವೆಂಬುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಧ್ಯಾನಾಭ್ಯಾಸವು ಬಲಿಯುತ್ತ ಬಂದಂತೆ ಅಂತರ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಆನಂದ ಅಂದರೆ ದೇವನ ವಿರಹದಲ್ಲಿ ಬೇಯುವುದು ಸಾಧಾರಣ ಅಭಿನಯ ವಸ್ತು.

೯. ಆತ್ಮನವೇದನಾಸಕ್ತಿ:

ಆತ್ಮ ಎಂದರೆ 'ನಾನು' ಎಂಬ ಅರಿವಿಗೆ ವಿಷಯನಾದವನು. ಈ 'ನಾನು' ಎಂಬ ದೇಹ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಉಪಾಸ್ಯ ದೇವತಾ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಪಿಸುವಿಕೆ. ಕಲಾವಿದೆಯಾದವಳು ನಾನು ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆತು ಅಭಿನಯ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ರಸ ಸಿದ್ಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ನೃತ್ಯದ ವಿಷಯ ಎಲ್ಲವೂ ಭಗವಂತನನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವುರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಆತ್ಮ ನವೇದನಾಸಕ್ತಿ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

೧೦. ಪರಮ ವಿರಹಾಸಕ್ತಿ:

ಉಪಾಸ್ಯ ದೇವತಾ ಮೂರ್ತಿಯೇ ತಾನಾಗಿ ನಂತಾಗ ಪುನಃ ತಾನು ಬೇರೆ, ಉಪಾಸನಾ ಮೂರ್ತಿ ಬೇರೆ ಎಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಉದಯವಾದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ತಾಪ ಪಡುತ್ತಾ, ಪುನಃ ಪುನಃ ಒಂದಾಗಿ ಸೇರಿ ಹೋಗಬೇಕೆಂದು ಪರಿತಾಪ ಪಡುವುದು. ನೃತ್ಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯು ನಾಯಿಕೆಯಾದಾಗ, ನಾಯಕನ ಅಂದರೆ ದೇವನ ವಿರಹದಲ್ಲಿ ಬೇಯುವುದು ಸಾಧಾರಣ ಅಭಿನಯ ವಸ್ತು.

೧೧. ತನ್ಮಯಾಸಕ್ತಿ:

ಹೀಗೆ ಅರ್ಪಿಸಿದ 'ನಾನು' ಎಂಬುದು ಹೋಗಿ ಉಪಾಸ್ಯ ದೇವತಾ ಮೂರ್ತಿಯೇ ತಾನಾಗಿ, ತನಗೂ ಉಪಾಸ್ಯ ಮೂರ್ತಿಗೂ ಅಭೇದ್ಯವುಂಟಾಗುವಿಕೆ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಮುಖಾಂತರ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸಾಧನೆ ನಡೆದರೆ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯಾದರೆ ತನ್ಮಯಾಸಕ್ತಿ ತನ್ನಂತಾನೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ನವರಸ ಭಾವ

ರಸಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಘಟನಾ ವಿಶೇಷಗಳು, ಸನ್ನಿವೇಶ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳು, ಪಾತ್ರಗಳ ನಡೆನುಡಿಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ, ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನೂ, ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೂ, ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನೂ ತೋರಿ ಕವಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಸವತ್ತಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದನ್ನೇ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿದಾಗ, ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ರಸಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದುದು ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನ ಮನೋಧರ್ಮ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹಿಡಿತ, ಸಂಯೋಜನಾ ತಂತ್ರ, ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಅರಿವು. ಇವೆಲ್ಲದರ ಸಮ್ಮಿಲನದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡುವ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯ ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಇದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ರಸಧಾರೆ ತುಂಬಿ ಹರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯ. ನರ್ತಕಿಯು ಅಭಿನಯ ವ್ಯವಸಾಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ-ಸಂದರ್ಭಗಳ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದು, ಅವಸ್ಥಾನುಕರಣೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಬೇಕಾದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವೇಷ-ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ, ಅವನಂತೆ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾಳೆ, ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅಂತೆಯೇ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಹಾಯವೂ ಪರಿಕರಗಳೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆಯು ತಾನು ಅನುಕರಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾನಾ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರಸಗಳ ಅನುಭವವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. 'ಅವಸ್ಥೆ' ಎಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳು. ನೃತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತೋರ್ಪಡುವ ಹಲವಾರು ಪಾತ್ರಗಳ ಅವಸ್ಥಾಗುಣಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ, ನಾಯಿಕಾವಸ್ಥೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ ಕಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'ರಸ' ಎಂಬುದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗುವಲ್ಲಿ ಭಾವ, ವಿಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳೊಂದಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಉತ್ಪಾದಕ ಉತ್ಪಾದ್ಯವೇ, ಅನುಮಾಪಕ ಅನುಮಾಪ್ಯವೇ, ಭೋಜಕ ಭೋಜ್ಯವೇ, ವ್ಯಂಜಕ ವ್ಯಂಗವೇ ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ರಸ ಸೂತ್ರದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಎಂಬ ಪದದ ವಿವರಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆದು ಅದು ವ್ಯಂಜಕ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಂಗೀಕೃತವಾಗಿದೆ. ಶೃಂಗಾರ, ಹಾಸ್ಯ, ಕರುಣ, ರೌದ್ರ, ವೀರ, ಭಯಾನಕ ಬೀಭತ್ಸ, ಅದ್ಭುತ ಎಂಬ

ಎಂಟು ರಸಗಳು. ಅದಕ್ಕೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ರತಿ, ಹಾಸ, ಶೋಕ, ಕ್ರೋಧ, ಉತ್ಸಾಹ, ಭಯ, ಜಿಗುಪ್ಸೆ, ವಿಸ್ಮಯ ಎಂಬ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳು, ನಿರ್ವೇದ ಮುಂತಾದ ಮೂವತ್ತಮೂರು ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿವೆ. ನಾಂಯುಕಾ-ನಾಯಿಕೆಯುರ ಅವಸ್ಥಾಭೇದಗಳಿಂದ ರಸಬೇಧಗಳುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ರಸ ಭೇದದಿಂದ ನೃತ್ಯ ಭೇದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವು ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾದ ರೂಪಕವು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವು ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ ರಂಜನೆಯಾಗಿ ಚತುರ್ವರ್ಗ ಫಲಪ್ರಾಪ್ತಿಯ ಮಹೋದ್ದೇಶವು ಫಲಿಸುವುದರಿಂದ ರಸದ ಸ್ಥಾನವು ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದು.

ನರ್ತಕನ ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲಿ ನೀತಿ ಬೋಧನೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದು ಸೌಂದರ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣ. ಕಲಾವಿದ ಗುರಿ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವೇ ಹೊರತು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕಾತ್ಮಕ ಲಾಭವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನಾದವನಿಗೆ ರಸಾನುಭವವೂ, ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದ ಮಟ್ಟದ ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಬಗೆ ಬಗೆಯ ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ಸಂಚಾರಿಗಳು ಕೂಡಿದ್ದು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ (ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಮಾತು), ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯ (ಸತ್ವಜ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು) ಹಾಗೂ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟ ಉಡುಗೆ-ತೊಡುಗೆ, ಮುಖ ಹಾಗೂ ದೇಹವರ್ಣಿಕೆಗಳು, ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ನಿಸರ್ಗದ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುವ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳನ್ನು ಸಹೃದಯರಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕಂಡು, ಅನುಭವಿಸಿ, ಆಹ್ಲಾದ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನೇ ರಸದ ಭೋಗ ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಲೌಕಿಕ ಸುಖಾನುಭವಕ್ಕೆ ಎಟಕುವ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಪರಬ್ರಹ್ಮ ಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾದದ್ದು. ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸ್ವಾದದಿಂದ ಮನುಷ್ಯನು ಸಮಾಧಿಯಿಂದ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಲೀನನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಹರ್ಷ ಹೊಂದಿ ಸಂತುಷ್ಟನಾಗಿ, ಪುನಃ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಸಾಧಾರಣ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬರುವುದರಿಂದ 'ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸೋದರ' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಇನ್ನು ರಸ ಶಬ್ದದ ಮೂಲವನ್ನು ಹುಡುಕಹೊರಡುವವರಿಗೆ ಒಂದು ಸೂತ್ರ. 'ಕಾಮಸೂತ್ರವು ವಾತ್ಸರ್ಯನನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದು 'ಜಯಮುಗಲಾ'

೪೮

ಭಾವ - ರಸ ನಿರೂಪಣಂ

ಟೀಕೆಯೊಡನೆ ನಮಗೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ರತಿ, ಕಾಮಾಸಕ್ತಿ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ರಸ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದ ಕೇಂದ್ರ ವಿಷಯವಾಗಿರುವ ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕಾ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ರಸದ ಪುಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪ್ರಯೋಗವಿರುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಕೆಳಗಿನ ವಾಕ್ಯಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿ.

“ರಸೋ ರತಿ: ಪ್ರೀತರ್ಭಾವೋ ರಾಗೋ ವೇಗ: ಸಮಾಪ್ತಿರಿತಿ ರತಿ ಪರ್ಯಾಯ:”

-ಕಾಮಸೂತ್ರ ೨.೧.೬೫

“ಶಾಸ್ತ್ರಾಣಾಂ ವಿಷಯಸ್ತಾವದ್ಯಾವನ್ನಂದರಸಾ ನರಾ:”

-ಕಾಮಸೂತ್ರ ೨.೨.೩೨

ಮತ್ತೊಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರಸ ಶಬ್ದದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪ್ರಯೋಗ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

“ತದಿಷ್ಟಭಾವಲೀಲಾನುವರ್ತನಮ್”

-ಕಾಮಸೂತ್ರ ೬.೧.೩೫

‘ಜಯಮಂಗಲಾ’ ಟೀಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ.

“ನಾಯಕಸ್ಯ ಶೃಂಗಾರದಿಘನು ಯ ಇತ್ಯೋ ರಸೋ ಭಾವ: ಸ್ಥಾಯಿಸಂಚಾರಿಸಾತ್ವಿಕೇಷು, ಲೀಲಾಚೇಷ್ಟಿತಾನಿ ಶೇಷಾಮನುವರ್ತನಮ್”

ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ರಸ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳೆಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕ್ರಮಶಃ ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿ-ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದಾಯಿತು. ವಾತ್ಸಾಯನನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಕೊಂಚ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ರಸ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅರ್ಥ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಬಹುಪಾಲು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಷಯವೆಂದರೆ, ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಾತ್ಸಾಯನನ ಕಾಮಸೂತ್ರ ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು. ಈ ಕಾಲವನ್ನು

ಸೂತ್ರಕಾಲವೆಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರ ಶೈಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿತ್ತು. ಈ ಅವಧಿಯ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ವಾತ್ಸಾಯನನ ಕಾಮಸೂತ್ರ ಮೂಡಿಬಂದರೆ, ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಸ್ವಯಂ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಭರತನು ತನಗೂ ಮೊದಲು ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಆಚಾರ್ಯರುಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ನಮೂದಿಸಿರುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕೆಲವೊಂದು ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಭರತನಿಗಿಂತ ಎರಡು ಶತಮಾನಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಬರಬಹುದಾಗಿದೆ. ರಸ ಶಬ್ದದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅರ್ಥ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದ ಕಾಲವನ್ನು 'ಕಾಮಸೂತ್ರ'ದ ರಚನಾ ಕಾಲದ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಬೇಕಾದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಹಾಗೂ ನಾಯಿಕೆಯ ಪಾತ್ರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಶೃಂಗಾರ-ರತಿ ವಿಚಾರಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತಗೊಂಡು ಆಗ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನೃತ್ಯಗಳ ಮೂಲಕವೂ ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕಾ ಸಂಬಂಧಿತ ರಸಾಸ್ವಾದಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿಯೇ ಉದ್ಭವಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಶೃಂಗಾರರಸದ ಪರಿಪಕ್ವತೆಗೆ ಸಹಾಯವಾಗುವ ಸಂಪೂರ್ಣ ಉಪಕರಣಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ- ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಎಲ್ಲಾ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ- 'ಕಾಮಸೂತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣದೊರೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವಂತಿಲ್ಲ. ರಸಕ್ಕೆ ಆಲಂಬನ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿರುವ ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕಾ ಭೇದ, ಉದ್ದೀಪನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಷಯ ವಸ್ತು, ದೂತಿ-ಸಖಿಯರ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳು, ಅನುಭಾವ ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವಾದಿಗಳ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ವಿವೇಚನೆ ಕಾಣದೊರೆಯುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಕಾರಾಂತವಾಗಿ ಸ್ಥಾಯಿ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವೂ ಕಾಣದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ನಿಜ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆತನ ಜೀವನದ ವಿಲಾಸೋಪಕರಣಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟ್ಯದ ಕಲೆಗಳ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವೇ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಪಕವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭಾರತದ 'ನಾಟ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಹಾಗೂ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ಕ್ಕೆ ಕಾಮಸೂತ್ರವೇ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರೇರಣೆಯೂ, ಆಧಾರವೂ ಹೌದು. ರಸ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂಗಗಳಾದ ಭಾವ, ವಿಭಾವ ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ-

ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದ ಅಥವಾ ಪರೋಕ್ಷವಾದ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರಕಿದೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲ. ಸ್ವಯಂ ಭರತನೇ ಈ ವರ್ಣನೆಗೆ 'ಕಾಮಸೂತ್ರ'ವೇ ಆಧಾರವೆಂದು ಒಪ್ಪಿರುತ್ತಾನೆ. ರಸಕ್ಕೆ ಮೂಲಾಧಾರ ಕಾಮಸೂತ್ರವಾದರೆ, ಕಾಮಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಮೂಲಾಧಾರವನ್ನು ಅಥರ್ವ ವೇದವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಈ ಅರಿವನ್ನು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ, ಮುನಿಯು ಋಗ್ವೇದದಿಂದ ವಿಷಯ ತತ್ವವನ್ನೂ, ಸಾಮವೇದದಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ, ಯಜುರ್ವೇದದಿಂದ ಅಭಿನಯವನ್ನೂ ಮತ್ತು ಅಥರ್ವ ವೇದದಿಂದ ರಸವನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಿ, ಪಂಚಮವೇದವಾದ ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂದು ಇರುವ ಪ್ರತೀತಿಯಿಂದಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಅಥರ್ವ ವೇದ' ದ ಋಷಿಗಳು ಲೌಕಿಕ ಜೀವನದ ಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಮುಖವೆಂದು ತಿಳಿದು ನಡೆದವರು. ಇಲ್ಲಿ ನಾನಾ ರೀತಿಯ ಭೌತಿಕ ಅಡೆತಡೆಗಳ ನಿರಾಕರಣೆಯ ಬಯಕೆ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕಾಣಿಸಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ, ಅಲ್ಲಿ ಓರ್ವಾತನು ಹಲವು ಸ್ತ್ರೀಯರೊಂದಿಗೆ ಪ್ರೇಮ ಸಂಪಾದನೆಗೆ ಹೇಗಾಡುವುದು, ಅವರನ್ನು ಸಂತುಷ್ಟರನ್ನಾಗಿಸಲು, ನಾನಾ ಬಗೆಯ ಉಡುಗೊರೆಗಳನ್ನು ವಿತರಿಸುವುದು, ಶತ್ರುಗಳ ಮತ್ತು ಸವತಿಯರ ಕೋಪವನ್ನು ಶಮನಗೊಳಿಸುವುದು, ಅಭಿಸಾರ ಮೊದಲಾದ ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹಾಗೂ ದಾಂಪತ್ಯ ಜೀವನವನ್ನು ಸುಖಮಯವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಅಭಿಚಾರ ಮಂತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ಅಥರ್ವ ವೇದದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಮಂತ್ರಗಳನ್ನೇ ಕಾಮಸೂತ್ರಗಳ ಬೀಜಾಂಶವೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಈ ತರ್ಕ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುವವರಿಗೆ ಅಥರ್ವ ವೇದದ ಮೂಲಕ ರಸ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ರಸ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾಣ ತತ್ವ; ಕಾವ್ಯ ಜನ್ಮ ತಾಳಿರುವುದೇ ರಸಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ ಭೇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಣತತ್ವವಾಗಿರುವ ಶೃಂಗಾರಾವಸ್ಥೆಯು ರಸರಾಜಾವಸ್ಥೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

“ಅಭಿನಯದ ಜೀವವಾಹಿನಿ ರಸಾಸ್ವಾದ, ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೇ ಅಭಿನಯದ ಉದ್ದೇಶ” ಎಂಬ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಈಗ ಸಾಬೀತುಪಡಿಸಲು ಹೊರಟಿರುವೆ.

‘ಅಭಿನಯ’ ಎಂದಾಕ್ಷಣ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ‘ನಾಟ್ಯ’ ಹಾಗೂ ‘ನಾಟಕ’ಗಳಲ್ಲಿ ತೋರ್ಪಡಿಸುವ ಅಭಿನಯದ ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೆ, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರುವ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೇ ಮುಖ ಮಾಡಿ ನಡೆಸಲಾದ ಚರ್ಚೆ ಇದು. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ವಿವಿಧ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಒದಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳೇ ವಸ್ತುವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ವಸ್ತುಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡು ರಸಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಏಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವೇ ರಸದ ಮೂಲಾಧಾರ. ಅದೇ ರಸದ ಕೇಂದ್ರ. ಇದುವೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ರಸ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸರ್ವೇ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಸರ್ವರಲ್ಲೂ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವೆಂದರೆ ರತಿ. ಇದು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಅಂದರೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ಕಟವಾದ ಆವೇಶ-ಅನುರಾಗವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿ, ಪ್ರೇಮಾರ್ಥತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ರತಿಯೇ ಶೃಂಗಾರದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ. ಕಾರ್ಯಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ದಿಟವಾದ ಆವೇಶವೂ-ಉತ್ಸಾಹವೂ ಮೂಡಿ ಬಂದು ವೀರ ರಸದ ಸ್ಥಾಯಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾರ್ಥಗಳ ವಿನಾಶದಿಂದ, ನನಸಾಗದ ಕನಸುಗಳಿಂದ, ಚಿತ್ತವೈಕಲ್ಯದಿಂದ ಶೋಕವೆಂಬ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಕರುಣರಸಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತು, ಸನ್ನಿವೇಶ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ, ದೈಹಿಕ ವಿಕೃತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಚೇತೋವಿಕಾಸವೇ ಹಾಸವೆನಿಸಿ, ಹಾಸ್ಯರಸಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾಯೀ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಭಯಾನಕ ರಸದ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವ, ರೌದ್ರ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಚಿತ್ತವಿಕಾರತೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಬೀಭಿಷ್ಣ ರಸದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಜಿಗುಪ್ಸೆ. ಇದು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ದೋಷದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ತನಗೆ ವಿರೋಧಿಯಾಗಿರುವವರ ಬಗ್ಗೆ ಏರ್ಪಡುವ ಮನಸ್ಸಿನ ತೀವ್ರತೆಯೇ ಕ್ರೋಧ. ರೌದ್ರ ರಸಕ್ಕೆ ಇದೇ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸಕ್ಕೆ ಶಮವೇ ಸ್ಥಾಯೀರೂಪ. ಇದು ಸಂಯಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಕೊನೆಯ ಘಟ್ಟ. ಇಚ್ಛಾಶೂನ್ಯವಾದ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಸುಖವೇ ಶಮ. ಇನ್ನು ವಾತ್ಸಲ್ಯ ರಸವನ್ನು, ತಂದೆತಾಯಿಯರು ಮಕ್ಕಳ ಮೇಲಿಟ್ಟಿರುವ ಅನುಪಮ ಪ್ರೇಮವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಇದು ಸರಳವಾದ ರಸ ಸ್ಥಾಯಿಗಳ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು. ಇವುಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲು

ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು 'ರಾಮಾಯಣ'ವನ್ನು ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಅರಿಯುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಜೀವನವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಅದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾದ ಮಾನವ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ಚಿತ್ರಣಗಳು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ರಸ ಭಾವಾದಿಗಳ ಮೂಲಾಂಶಗಳು ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ 'ಮಹಾಭಾರತ', ಋಗ್ವೇದ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಗ್ರಂಥಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ವಿವಿಧ ರಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಅಪೂರ್ವ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ನಡೆವ ರಸದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುವ ವಿಧಾನ-ಕಾರ್ಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವದಿಂದಲೇ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳು ನೃತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಜೀವವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಈ ಗ್ರಂಥಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಇತಿಹಾಸವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ಪವಿತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಮೂಲೋದ್ದೇಶ ಧರ್ಮ ಸಾಧನೆ ಮತ್ತು ನೀತಿ ಬೋಧನೆ. ಅದು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಈ ಎರಡು ಗುಣ ವಿಶೇಷಗಳೊಡನೆ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೂ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿತ್ತು. ಸೌಂದರ್ಯಪೂರ್ಣ ರಸಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಅಮೋದ-ಪ್ರಮೋದಗಳೊಡನೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುವ ನಾಟಕದಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ನವರಸ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶ, ಸೌಂದರ್ಯಲಹರಿ, ರಸ ಈ ಮೂರರ ಸಮ್ಮಿಲನವಾಗಲೇ ಬೇಕು. ನೃತ್ಯೋಪಯುಕ್ತ ನವರಸ ರಾಮಾಯಣ ಶ್ಲೋಕ ಹೀಗಿದೆ:-

ಶೃಂಗಾರ ಕ್ಷಿಪ್ರನಂದನಾ ವಿಹರಣೇ, ವೀರಂ ಧನುರ್ಭಂಜನೇ

ಕಾರುಣ್ಯಂ ಬಲಿ ಭುನ್ಮುಖೇ, ಅದ್ಭುತರಸಂ ಸಿಂಧಗಿರಿಸ್ಥಾಪನೇ

ಹಾಸ್ಯಂ ಶೂರ್ಪನಖಾ ಮುಖೇ, ಭಯವಹೇ, ಬೀಭಿತ್ಸಮಾಜೇ
ಮುಖೇ ರೌದ್ರಂ ರಾವಣಭಂಜನೇ ಮುನಿಜನೇ ಶಾಂತಂ ವಾಪು: ಪಾಪುನ ||

ಅಂತೆಯೇ ಭಾನುದತ್ತನ 'ರಸತರಂಗಿಣಿ' (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೩-೧೪ನೇ ಶತಮಾನ) ಗ್ರಂಥ ಮತ್ತು 'ರಸಮಂಜರಿ' ಶುದ್ಧ ರಸ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥ. ಇಲ್ಲಿ ರಸಕ್ಕೆ ಅಲಂಬನವಾದ ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕೆಯರ ನಾನಾ ರೂಪಗಳ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ. ರಸತರಂಗಿಣಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ನವರಸ ಸಂಪೂರ್ಣ ನೈತೋಪಯುಕ್ತ ಶ್ಲೋಕವೊಂದಿದೆ.

ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಮಾಲೋಕ್ಯ ಲುಭ್ಯನ್ನಗವಾಮುಪಹಸನ್ ಶೋಚಯ್ಯಜ್ಞಾತೂನ್ |
ಕ್ಷತ್ರಂ ಶೋಣಾಕ್ಷಿ ಪಶ್ಯನ್ನಮತಿ ದಶಮುಖಂ ವೀಕ್ಷ್ಯರೋಮಾಂಚ ಮಂಚನ್ |
ಹೃತ್ವಾ ಹೈಯಂಗವೀನಂ ಚಕಿತಮಪರನ್ನೇಚ್ಛರಕೈರ್ದಿಗಂತಾನ್ |
ಸಿಂಚಂದಂತೇನ ಭೂಮಿ ತಿಲಮವ ತುಲಯನ್ವಾತು ನಃ ಪೀತವಾಸಾಃ ||

ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ರೂಪವನ್ನು ನೋಡಿ ಆಸಕ್ತನಾಗುತ್ತಾ (ಶೃಂಗಾರ), ವೇದಗಳನ್ನು ಉಪಹಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾ (ಹಾಸ್ಯ), ಯಜ್ಞಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುವ ಜೀವಿಗಳಿಗಾಗಿ ಶೋಕ ಪಡುತ್ತಾ (ಕರುಣ), ಕ್ಷತ್ರಿಯರನ್ನು ರಕ್ತ ನೇತ್ರಗಳಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾ (ರೌದ್ರ), ರಾವಣನನ್ನು ನೋಡಿ ರೋಮಾಂಚಿತನಾಗುತ್ತಾ (ವೀರ), ಬೆಣ್ಣೆಯನ್ನು ಕದ್ದು (ಯಶೋದಯ ಭಯದಿಂದ) ಚಕಿತ-ಭೀತನಾಗಿ ಓಡುತ್ತಾ (ಭಯಾನಕ), ಮ್ಲೇಚ್ಛರ ರಕ್ತದಿಂದ ದಿಗಂತಗಳನ್ನು ಅಪಾವನಗೊಳಿಸುತ್ತಾ (ಬೀಭತ್ಸ) ಮತ್ತು ಭೂಮಿಯನ್ನು ಎಳ್ಳಿಗೆ ಸಮಾನವೋ ಎಂಬಂತೆ ಹಲ್ಲಿನಿಂದೆತ್ತುತ್ತಾ ಇರುವ (ಅದ್ಭುತ) ಪೀತಾಂಬರಧಾರಿ ಕೃಷ್ಣನು ನಮ್ಮನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲಿ.

ಇದನ್ನು ನವರಸ ರಾಮಾಯಣದ ವಿಧಾನದಲ್ಲೇ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸೂಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳ ವಿರಚಿತ 'ಭಾವಯಾಮಿ ರಘುರಾಮಂ', ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನದ ನೈತೈರೂಪ. ಸದ್ಗುಣಗಳ ಮಾಣಿಕೈನಾದ ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ನನ್ನ ಶರಣು ಎಂಬಂತೆ ತೊಡಗಿ, ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಶ್ರೀ ರಾಮ ಜನ್ಮವೃತ್ತಾಂತದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡು, ಲವಕುಶ ಜನನದ ವರೆಗೆ ನೈತೈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶದ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ, ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಒದಗಿ ಬರುವ ವಿಶೇಷ ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ

ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ಇಂದು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅನೇಕ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಶೇಷತೆಯೇ ಗೌಣವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಕೆಲವೊಂದು ಪಾದ ಭೇದಗಳಿಂದ ಬಂಧಿತಗೊಂಡು, ಚಲನವಿಲ್ಲದ ಮುಖಭಾವಗಳಿಂದ ಕುಂಠಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನು ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯನ ಮೂಲಕ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತರುವ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಭಾವಿ ಕೆಲವು ಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರ ರಾಮನೇ ಆಗಿರಲಿ, ರಾವಣನೇ ಆಗಿರಲಿ, ಮಂಥರೆಯೇ ಆಗಿರಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತರಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಹಲವಾರು ಸಾಹಿತ್ಯಸಾರಗಳನ್ನು ಓದಿದ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಉತ್ತರ ನೀಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲೂ ಅದೇ ಪ್ರತಿ ಬಿಂಬಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀ ರಾಮನು ರಾಮಾಯಣದ ನಾಯಕ ಪುರುಷನೇ ಆದರೂ ರಾವಣನನ್ನು ನಾವು ಪ್ರತಿನಾಯಕನೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಒಬ್ಬ ವೈರಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ, ಲಂಕಾಧೀಶ್ವರ ರಾವಣನು ಸೀತಾಪಹರಣ ಮಾಡಿದ ಕಾರಣವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅಪಾರ ಶಿವಭಕ್ತ, ಸ್ಫುರದ್ರೂಪಿ, ಕರುಣಾಮಯಿ ಎಂಬ ಗುಣ ವಿಶೇಷತೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಣನೆಗೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸೀತೆಯಾದರೋ ಆಕೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಡಗಿರುವ ಮುಗ್ಧದೇವಿ. ಸರಿ! ಆದರೆ ಇಡೀ ರಾಮಾಯಣದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣೀಭೂತಳಾದವಳು ಸೀತೆ. ಆಕೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣನೊಂದಿಗೆ ಶ್ರೀರಾಮನ ಬರುವಿಕೆಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಮಾಯಾ ಜಿಂಕೆಯ ಸ್ವರವನ್ನು ಕೇಳಿ ತನ್ನ ಪ್ರಾಣನಾಥನ ಧ್ವನಿ ಎಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಭಾವಿಸಿ ಲಕ್ಷ್ಮಣನನ್ನು ಶ್ರೀರಾಮನನ್ನು ಕರೆತರಲು ಬಿನ್ನವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಸತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಅರಿತ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ತನ್ನ ಸ್ಥಳದಿಂದ ಕದಲದಾಗ ಶ್ರೀರಾಮನ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಸೀತೆಯೊಂದಿಗೆ ಲಾಭಾಪೇಕ್ಷೆಗೆ ಹೊಂಚು ಹಾಕಿದಂತೆ ಸೀತೆ ಕ್ರೋಧಿತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಚುಚ್ಚುನುಡಿಗಳಿಂದ ಕಂಗೆಟ್ಟ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಸೀತೆಯನ್ನು ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟು ತೆರಳಿ ಎಲ್ಲಾ ಅನಾಹುತಗಳಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಾಯಣ ಹೀಗೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ.

ಅಂತೆಯೇ, ಮಂಥರೆ ಎಂದಾಕ್ಷಣ ದುಷ್ಟ ಸ್ತ್ರೀ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದೂ ತಪ್ಪು. ಹಿಂದೆ ಶ್ರೀರಾಮನು ಶಿಶುವಾಗಿದ್ದು ಬಾನಿನಲ್ಲಿ ನಗುತ್ತಿದ್ದ ಚಂದ್ರನಿಗಾಗಿ ಹಟ ಹಿಡಿದಾಗ ಮಂಥರೆಯು ಬಹಳ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಒಂದು ಕನ್ನಡಿಯನ್ನು ತಂದು ಅದರ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರನನ್ನು ಹಿಡಿದು ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಇದನ್ನು ಕಂಡ ಕೌಸಲ್ಯಾದೇವಿಯು ಮಂಥರೆಯಿಂದ ಶಿಶುವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಂಡು ಅತ್ಯವಮಾನಕಾರವಾಗಿ ಹೀಯಾಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಶ್ರೀರಾಮನನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮಂಥರೆ, ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಮುಂದೆ ಕೈಕೆಯಿಗೆ ಪಿತೂರಿ ಮಾಡಿ ತನ್ನ ಸೇಡನ್ನು ತೀರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೈಕೆಯಿಗೂ ಶ್ರೀರಾಮನಲ್ಲಿ ತಿರಸ್ಕಾರ ಭಾವವಿರಲಿಲ್ಲ. ಭರತನಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾದ ವಾತ್ಸಲ್ಯವನ್ನು ಶ್ರೀರಾಮನಲ್ಲಿಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಪುತ್ರವಾತ್ಸಲ್ಯ-ವ್ಯಾಮೋಹ ಆಕೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಾಮನನ್ನು ಕಾಡಿಗಟ್ಟುವ ವರ ಬೇಡುವಂತೆ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಮುಂದೆ ಕಿಷ್ಕಿಂದೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಮನು ಲಕ್ಷ್ಮಣಸಹಿತ ಸೀತಾದೇವಿಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಬಂದಾಗ ಸುಗ್ರೀವನ ಪರಿಚಯವಾಗಿ ವಾಲಿಯನ್ನು ಬೆನ್ನಹಿಂದಿನಿಂದ ಮರದ ಹಿಂದೆ ಅಡಗಿ ಕೊಲ್ಲುವ ಘಟನೆ ಇದೆ. ಇದು ಶ್ರೀರಾಮನು ಮಾಡಿದ ಅನ್ಯಾಯವೆಂದು ತಿಳಿಯದೇ ವಾಲಿಯು ಪ್ರಾಣಿ ಸಂಕುಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನಾದ್ದರಿಂದ ಮೃಗಗಳನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡುವ ರೀತಿಯೇ ಇದು ಎಂದು ಅರಿಯಬೇಕು.

ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ತರುವುದು ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿನ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕರು ಸ್ವಯಂ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡಬೇಕಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡದಿರುವುದರಿಂದ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಬಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾರದ ಮೂಲಕವೇ ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ಸಹೃದಯರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಚಾತುರ್ಯ ಕಾರ್ಯ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳವರಾಗಿರಬೇಕು. ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಧ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಪಾತ್ರ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದುವೇ ರಸಕ್ಕೆ ಮೂಲ. ಇಲ್ಲವಾದಲ್ಲಿ ಇದುವೇ ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ.

ಇನ್ನು ರಸವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಹಸ್ತವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಪಾದವಿನ್ಯಾಸದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸೋಣ. ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರ ವಿಸ್ತರಣೆಯ

ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಾರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ ಅದು ಪಾತ್ರದ ಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ರಸಾನುಭೂತಿಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಸ್ತವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೂ ಸೂಕ್ತ ಹಸ್ತ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾಡುವುದು ಒಳಿತು. ಪಾತ್ರ ವಿಸ್ತರಣೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಉಚಿತವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಲಗ್ನ ಹಾಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಮಜ್ಜೆಗಿಯಿಂದ ಕಡೆಕಡೆದು ತೆಗೆದ ಬೆಣ್ಣೆಯಂತೆ ರಸಬುಗ್ಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಚಾಚೂ ತಪ್ಪಿದರೂ ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಇಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭಾವದ ಕೊರತೆಗೆ ಕಾರಣ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ನವೀನ ಕ್ರಮ. ಇಲ್ಲಿ ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ಎರಡು ಅಥವಾ ಮೂರು ಬಾರಿ ಹಸ್ತಮುದ್ರೆ, ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅತಿವೇಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಮುಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಓರ್ವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆವ ವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಮುನ್ನವೇ ಅದು ಮುಕ್ತಾಯಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ರಸಾನುಭಾವ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಇದಕ್ಕೆ ಹಸ್ತಚಲನ, ಪಾದಗತಿ, ಅಭಿನಯಗಳ ನಡುವೆ ಏರ್ಪಡುವ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಕಾಲಪ್ರಮಾಣ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ:- ಮಂಥರೆಯು ಕೈಕೆಯಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವಿಷ ತುಂಬುವುದು ಕೇವಲ ಎರಡು ಸೆಕೆಂಡುಗಳ ಅಭಿನಯವಲ್ಲ. ಸುಮಾರು ಎರಡು ಮೂರು ನಿಮಿಷಗಳವರೆಗಾದರೂ ಇದು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಂಥರೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಲಿಸಿದ ಕೈಕೆಯಿಯ ಮನಸ್ಸು ಚಂಚಲಗೊಂಡು ವೈವರ್ಣ್ಯ ಸಹಿತ ದ್ವೇಷ ಉಕ್ಕುವುದನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲಾವಿದರು ಸುಮಾರು ಅರ್ಧ ಗಂಟೆಯ ಕಾಲವೂ ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಅರ್ಹರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ರಸದಿಂದ ಕ್ರೋಧರಸದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕೈಕೆಯಿಯ ಮನಸ್ಸು ಬದಲಾಗುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಯಾವುದೇ ಚಾರಿಗಳಾಗಲೀ ಹೆಚ್ಚಾದ ಹಸ್ತ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಲೀ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಮುಖಭಾವ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸಂಗೀತದ ಸಹಕಾರವೇ ಧಾರಾಳ. ಕಲಾವಿದೆ ಸ್ವಯಂ ತನ್ನನ್ನು ಆ ಪಾತ್ರದೊಳಕ್ಕೆ ತೂರಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ಹೊರತು ಅನುಕರಣಾ ವಿಶೇಷತೆಗಳಿಂದ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯದ ಮಾತು. ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನಾಗಲಿ ತನ್ನೊಳಗೆ

ಅದನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿದ ಕಲಾವಿದ ಮಾತ್ರ ಸ್ವಯಂ ರಸಾಸ್ವಾದನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ತನ್ನನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವ ಉಂಟುಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಸಫಲಳಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ನಾಟಕದಂತಹ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಅಭಿನಯ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಪಾತ್ರವರ್ಗ, ರಂಗತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಸಜ್ಜಿಕೆ, ನಿರೂಪಣಾ ಕ್ರಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸೇರ್ಪಡುವುದರಿಂದ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾವುದರ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸಂಗೀತ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದೆಯು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಧರಿಸುವ ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಗೇ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು, ನಾಯಕನನ್ನೂ, ಪ್ರತಿನಾಯಕನನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾದ್ದರಿಂದ ಪಾತ್ರದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ವೇಷಭೂಷಣದ ಒತ್ತು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾರೋ ಆಡುವ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕದ ಮಾತುಗಳಿಂದ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶವನ್ನೂ, ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯವನ್ನೂ, ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನೂ ಏಕರೂಪಿಯಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಬಹಳ ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯದಿಂದಲೂ, ಚಾತುರ್ಯದಿಂದಲೂ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವು ಎಲ್ಲಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ಕೂಡಿದ ಚಿತ್ರಪಟದಂತಿದ್ದರೆ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವು ಚಿತ್ರಪಟದಂತೆ ಫಲಿಸಲು ಅದನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿರುವ ಕಲಾಪರ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ತಾನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕಾವ್ಯದ ಅಂತರಂಗ ತತ್ವವನ್ನೇ ಉತ್ಕರ್ಷಿಸಿ ವಿಸ್ತರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ತೋರುವ ಅಲಂಕಾರ, ರಸಭಾವಗಳು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿ ಹೋಗಿ ಅಭಿನಯದ ಮನೋಧರ್ಮದ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಅಲಂಕಾರ ಭಾವಗಳಿಗೂ ರಸಭಾವಗಳಿಗೂ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ಭಿನಯವೋ, ಪದಾರ್ಥಭಿನಯವೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರಿಸೋಣ. ನೃತ್ಯವನ್ನು ಪದಾರ್ಥಭಿನಯವೇ

ಎಂದು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರು, ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಸಮಜಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರುದ್ರಟನು ಹೇಳುವಂತೆ 'ಶಬ್ದಾರ್ಥವೇ ಕಾವ್ಯ'. ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಹಚ್ಚಿದರೆ ನೃತ್ಯ! ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ ನೃತ್ಯದ ಯಾವ ಭಾಗ ರಸದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು. ಆಗ ಸಿಗುವ ಉತ್ತರವೇ 'ಧ್ವನಿ'. ಧ್ವನಿ ಎಂಬುದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವಂತೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲೂ ರಸಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಮಿಗಿಲಾಗಿ 'ಧ್ವನಿ'ಯು ವಾಕ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲೇ ಅಡಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಯೋಗ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಶಬ್ದಾರ್ಥದಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವನ್ನೂ ಬಳಸುವುದು, ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದೊಂದು ಅಕ್ಷರಕ್ಕೂ ಅದರದ್ದೇ ಅದ ಹಸ್ತ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆ ಹಸ್ತಗಳನ್ನು ಹಸ್ತಕರ್ಣ ಹಾಗೂ ಚಾರಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿದರೆ ಮೇಲ್ನೋಟದ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಸಭಿಕರಿಗೆ ತಿಳಿಯುವುದೇ ಹೊರತು ಅದರ ಒಳಾರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಳ ಧ್ವನಿಯೇ ರಸವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು ಶಬ್ದಾಭಿನಯ ಅಥವಾ ಶಬ್ದಾರ್ಥವಲ್ಲ. ಅದು ತುಂಬಾ ಬಾಲಿಶವೂ, ಸರಳ ಕಲೆಯೂ ಆಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ! ಕೇವಲ ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯವನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ ಮಾಡಿದರೆ ಆಕೆ ಮಾಡುವ ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ಆದಿಮಾನವರು ಕೂಗುಗಳ ಮೂಲಕ ತೋರ್ಪಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ ಸನ್ನೆಗಳಿಗೂ ಏನೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿನಯವು ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮೇಲೇರಿ, ಆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥದ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ನರ್ತಕನಿಗೆ ತನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶಗಳು ದೊರೆತು ಆ ಅವಕಾಶ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನೋಪಟಲದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿ 'ಕೃಷ್ಣಾ ನೀ ಬೇಗನೆ ಬಾರೋ' ಎಂದು ಹಸ್ತಮುದ್ರೆಗಳ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಸಿ ಮುಗಿಸದೆ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕರೆಯುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹಲವಾರು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು, ಅಂದರೆ ಪುತ್ರವಾತ್ಸಲ್ಯದಿಂದ ತಾಯಿ ಯಶೋದೆಯು ತನ್ನ ಕಂದಮ್ಮನನ್ನು ಕರೆಯುವಂತೆ, ಪ್ರೇಮೋದ್ವೇಗದಿಂದ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಸೇರುವ ತವಕದಿಂದ ರಾಧೆ ಅಥವಾ ಗೋಪಿಕೆಯರು ಕರೆದಂತೆಯೂ ತೋರಬಹುದು. ಇನ್ನು ಕೃಷ್ಣನೊಂದಿಗೆ

ಆತನ ಚೇಷ್ಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಗೋಪಾಲಕರೂ ಆತನನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿರಬಹುದು. ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವ ಭಕ್ತನ ಮನಸ್ಸೂ ಕೃಷ್ಣನಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸಿರಬಹುದು. ಇದು ಒಂದು ಕಿರು ಉದಾಹರಣೆ ಅಷ್ಟೇ. ಕಲಾವಿದನು ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ, ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಭಿನಯವನ್ನು ಯಾವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದರೂ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಬಹುದು. ಆಗಲೇ ನವರಸದ ವಿವಿಧ ರುಚಿಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಂದ ಸವಿಯಲು ಅರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ.

ನರ್ತನದ ಬಗ್ಗೆ ಪುಟ್ಟಪರ್ತಿಯ ಶ್ರೀ ಬಾಬಾರವರು ಹೇಳಿದ ಒಂದು ಮಾತು:-

"If a dancer dances upto the expected height or standard, we will forget to see her body or part of it, but we will try to see her art"

ಇಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲೆಯೇ ಸತ್ಯ. ಶಿವಮಯ ಹಾಗೂ ಅದೊಂದೇ ಸುಂದರ. ಇದನ್ನೇ 'ಸತ್ಯಂ ಶಿವಂ ಸುಂದರಂ' ಎಂದು ಹೇಳುವುದು. ಅದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಯಾವ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯೂ ಪದಾರ್ಥಭಿನಯಕ್ಕೂ ಮೀರಿ ತನ್ನ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಮನೋಧರ್ಮದ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಅಭಿನಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುತ್ತಾರೋ, ಅವರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಪದಗಳ ಅರ್ಥ ಅವಶ್ಯಕವೇ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚಿತಗೊಂಡಿರುವ ಭಾಷೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ತೊಡಕಾಗದೇ ಅದರಲ್ಲಿನ ಪದಪುಂಜಗಳು ಅಭಿನಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ: ಭರತನಾಟ್ಯದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಎಲ್ಲಾ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳು ತಮಿಳು ಹಾಗೂ ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತಗೊಂಡಿವೆ. ಕಳೆದ ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಇದೇ ಭಾರತದ ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದರು ಪ್ರಪಂಚದಾದ್ಯಂತ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅತ್ಯಂತ ಆದರದಿಂದ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ರಸವನ್ನು ಸ್ವಾದಿಸಿ ಭಾರತೀಯ ಪುರಾತನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮಾರು ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? 'ನೃತ್ಯ' ಎಂದರೆ ಪದಾರ್ಥಭಿನಯವಾಗಿದ್ದು ಅದುವೇ ರಸಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುವುದಾದರೆ ಭಾಷೆಯೇ ಅರಿಯದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ರಸೋಲ್ಲಾಸಗೊಂಡುದು ಹೇಗೆ?

ಮತ್ತೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಎಂದರೆ ನೃತ್ಯವೆಂಬುದು ಸಾಹಿತ್ಯವಿದ್ದರೇನೇ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯರಹಿತವಾದ, ಕೇವಲ ವಾದ್ಯಗಳ ಸಹಕಾರದಿಂದಲೂ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬರುವ ವೇಣುವಿನ ಅಥವಾ ಪಿಟೀಲಿನ ನುಡಿಸುವಿಕೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮೈನವಿರೇಳಿಸುವ ಶೃಂಗಾರಭಾವವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ಮನ ಕರಗುವಂತೆ ದುಃಖವನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು. ನವರಸದ ಎಲ್ಲಾ ಛಾಯೆಯನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಲ್ಲದೆಯೂ ಅತೀ ಮನೋಹರವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ಗುರಿ ಮುಟ್ಟಲು ಆದ್ಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪದ ಅಥವಾ ವಾಕ್ಯವೇ ನೃತ್ಯದ ಜೀವವಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕಲಾವಿದೆಯು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಹಾಗೂ ಆ ಅಭಿನಯ ವಿಶೇಷ ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೇರಿದಾಗ, ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ವಾದ್ಯ ಸಹಕಾರದೊಂದಿಗೆ ಮುನ್ನಡೆದು, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿಶ್ಶಬ್ದತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ರಸದ ಉದ್ಭವ ಸಾಧ್ಯ. ಉದಾ:- ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಅರಮನೆಯಿಂದ ಹೊರನಡೆದು ದೇಶ ಸಂಚಾರ ಮಾಡುವಾಗ ಕಂಡ ಮನಮುಟ್ಟುವ ದೃಶ್ಯಗಳಾದ ಕಾಯಿಲೆ, ವೃದ್ಧಾಪ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅವಶ್ಯಕವಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ತಂಬೂರಿಯ ನುಡಿಸುವಿಕೆಯಿಂದಲೂ ಈ ಮನೋಜ್ಞವಾದ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನು ಸರ್ವಾಂಗ ಪರಿತ್ಯಾಗಿಯಾಗಿ ಗೌತಮ ಬುದ್ಧನಾಗುವ ಮಹತ್ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ರಸಪೂರಿತವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ 'ನೃತ್ಯ' ವೆಂಬ ಮಾಧ್ಯಮವು ರಸ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಲು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪದಗಳ ಅರ್ಥವಿರಲಿ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವೂ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಎಟಕುವುದಿಲ್ಲ. ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ಗುಟ್ಟು ಅಭಿನಯ ತಂತ್ರದಲ್ಲೇ ಅಡಗಿದೆ. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಿಸ್ಸೀಮಳಾದ ಯಾವ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯಾದರೂ ಪದಾರ್ಥ, ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ಎಂಬ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಬಂಧಿಸಲ್ಪಡದೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ರಸದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಾಳೆ ಎಂದು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಸಲಾಗಿದೆ.

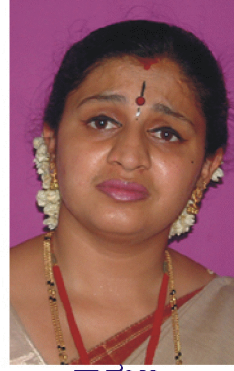
ನವರಸಗಳು



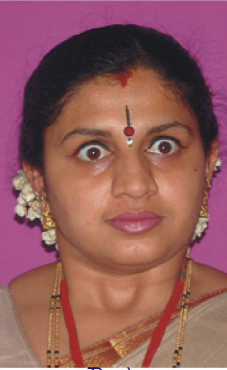
ಶೃಂಗಾರ,



ಹಾಸ್ಯ,



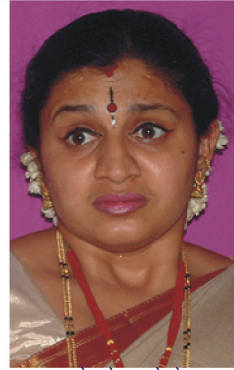
ಕಾರುಣ್ಯ,



ರೌದ್ರ,



ವೀರ,



ಭಯಾನಕ,



ಬೀಭತ್ಸ,



ಅದ್ಭುತ,



ಶಾಂತ

ಭಾವ:

“ವಿಭಾವಾನುಭಾವವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಸಂಯೋಗಾದ್ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ”

ಎಂಬುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸಕ್ಕೆ ತಿಳಿಸಿರುವ ಸರಳ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ. ಭಾವ, ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಅಥವಾ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದರೂ, ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಮತ್ತು ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಭರತನಾಟ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ರಸದ ಉಗಮ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉದಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ವಿವರ ವನ್ನು ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ:

‘ಭಾವ’ ಎಂಬ ಪದದ ಮೂಲ ‘ಭೂ-ಭವತಿ’ಯಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ‘ಭೂ-ಭವತಿ’ ಎಂದರೆ ಉಂಟಾಗು, ಉಂಟು ಮಾಡಿದ, ಸೃಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟ, ಪರಿಗಣನೆಗೆ ಬಂದ ಎಂಬ ವಿವಿಧ ಅರ್ಥಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಹುಟ್ಟು, ಸಾವು, ಬೆಳೆಯುವಿಕೆ, ಬದಲಾವಣೆ, ನಾಶವಾಗುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲವೂ ‘ಭಾವ’ ವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಮನದಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಭಾವವೆಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾವಗಳು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಚಾರಗಳೊಡಗೂಡಿ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಾಗ ಅವು ಜೀವನದ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ಹಾಗೂ ದೈಹಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಸೂತ್ರಗಳಿಂದಲೇ ಉದಿಸುತ್ತವೆ. ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನು ಈ ಎಲ್ಲಾ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಿ, ಉಂಟುಮಾಡಿ ತನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ನಿಲುಕುವಂತೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೊರತರುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ, ಘಟನಾವಳಿಗಳ ಮತ್ತು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ ಉಂಟುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಭವ ಒದಗಿಬರುತ್ತದೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯದ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳಾದ ಶಬ್ದಂ, ವರ್ಣಂ, ಪದಂ, ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ರಚನಾಕಾರರು ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶದ ಅಥವಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೇಲರ್ಥವನ್ನು ಪದಪುಂಜಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿಯು ಭಾವಿಸಿದ ಒಳಾರ್ಥಗಳು ಮತ್ತು ಒಳದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ

ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ನಮಗರಿಯದ ವಿಷಯ. ಇಂತಹ ರಚನೆಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಲು ಕಲಾವಿದನು ಮೊದಲು ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರತಕ್ಕದ್ದು. ಭಾವವೆಂಬುದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದ ವಸ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಅಂಕುರವಾಗುವ ಎಲ್ಲಾ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಅರ್ಥ ಕೊಡುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈಗಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ: ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೊಸ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು? ಎಂಬುದು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕಾಣದ್ದರಿಂದಲೇ ಬಹುಶಃ ಇಂದಿನ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯಶೂನ್ಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ದೊರಕುತ್ತಿರುವುದು!

ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಯುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪೋಷಣೆಯು ಹಿಮ್ಮೇಳದಿಂದ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಒಂದೆರಡು ಭಾವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಪೀಠಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಏನು ಮಾಡುವುದು?

ಕಲಾವಿದೆ ಮೊದಲು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಂಡ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಸಾಧ್ಯ-ಯಾವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾ ತುಲನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳ ಯೋಚನೆಗಳು ಚಿತ್ತಸಂವಹನಕ್ಕೆ ನಿಲುಕುತ್ತವೆ. ಈ ಚಿತ್ತಸಂವಹನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಆಂಗಿಕವಾದ ಬಾಹ್ಯಸ್ವರೂಪ ಕೊಟ್ಟಾಗ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ತತ್ವವನ್ನು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಉತ್ತುಕಾಡ್ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯರ್ ರವರ ಜನಪ್ರಿಯ ಪದರಚನೆ ಖಾನಡ ರಾಗದ “ಅಲೈಪಾಯುದೇ ಕಣ್ಣಾ ಎನ್‌ಮನಂ ಇದ್ ಅಲೈಪಾಯುದೇ| ಎನ್ ಆನಂದಮೋಹನ ವೇಣುಗಾನಂ ಅದಿಲ್|| ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು

ಭಾವಗಳು ಹುದುಗಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಾವಿರಾರು ಭಾವಗಳು ಭಾವುಕನೊಳು ಸಾವಿರಾರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ವಿಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ, ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ನೃತ್ಯವೆಂಬುದು ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಿಂತಲೂ ಬಾಹ್ಯ ಕ್ರಿಯೆ. ಅದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಎಲ್ಲವೂ ಪ್ರದರ್ಶನಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ಇರತಕ್ಕದ್ದು.

ಇಂತಹ ಒಂದು ರಚನೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಇಲ್ಲಿ ಯಾರು, ಯಾವಾಗ, ಯಾಕೆ, ಹೇಗೆ, ಎಲ್ಲಿ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಮೊದಲು ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಯಾರು' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನಾಯಕಿ ರಾಧೆಯೂ ಆಗಬಹುದು. ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮ ತೋರುವ ಯಾವುದೇ ಗೋಪಿ ಸ್ತ್ರೀ ಆಗಬಹುದು. 'ಯಾವಾಗ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ವೇಣುಗಾನ ಕೇಳಿಬರುವಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಂಬ ಉತ್ತರ. 'ಯಾಕೆ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಭಾವ ಉದಿಸಿರುವುದೇ ಉತ್ತರ. 'ಹೇಗೆ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಉತ್ಕಟ ಪ್ರೇಮವು ಅಲೆಗಳಂತೆ ಉಕ್ಕುತ್ತಿರುವುದೇ ಉತ್ತರ. 'ಎಲ್ಲಿ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬೃಂದಾವನ-ಯಮುನಾ ತೀರ ಎಂಬುದೇ ಉತ್ತರ. ಈ ಉತ್ತರಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೇ ಸಿಕ್ಕಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಮುಂದೇನು? ಇದರ ವಿಸ್ತರಣೆ ಹೇಗೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತು ಏನು? ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಾತಾವರಣದ ಬಗ್ಗೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಡಿಪಾಯ ಹಾಕಿಕೊಂಡಂತಾಯಿತು. ಇನ್ನು ಎರಡನೇ ಪ್ರಶ್ನೆ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಸಾಧ್ಯ, ಯಾವುದು ಅಸಾಧ್ಯ? ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಬರುತ್ತದೆ.

'ಅಲೈಪಾಯುದೇ ಕಣ್ಣಾ ' ಎಂದು ಬರುವ ಪಲ್ಲವಿಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಮನತುಂಬಿದ ಆನಂದವಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಆನಂದದ ನೆನಪಲ್ಲಿ ನಿರಾಸೆಯ ತೊಳಲಾಟ. ಅಲೈಪಾಯುದೇ ಎಂದರೆ ನದಿಯಂತೆ ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿ ಹರಿಯುವ ನಾಯಕಿಯ ಹೃದಯದ ಪ್ರೀತಿಯ ಹೊಳೆಯಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅನ್ಯ ಸಂಭೋಗ ದುಃಖಿತೆಯಾದ ನಾಯಕಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಆತಂಕದ, ಅಸೂಯೆಯ, ವ್ಯಥೆಯ ತೊರೆ. 'ಆನಂದ ಮೋಹನ ವೇಣುಗಾನಂ ಅದಿಲ್' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಮೋಹಕವಾದ ವೇಣುವಿನ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಆನಂದಗೊಂಡಿದ್ದೇನೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ನಾಯಕಿಯು

ಚಿತ್ತವನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೂ ವೇಣುಗಾನವು ಚಿತ್ತಚಾಂಚಲ್ಯಕ್ಕೆ- ಈರ್ಷ್ಯೆಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು. ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರ್ಥಶೋಧದಲ್ಲಿ ಆಳವಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಾಗ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸರಿ-ತಪ್ಪುಗಳ ಸಾಧ್ಯ-ಅಸಾಧ್ಯಗಳ ಬೇಕು-ಬೇಡಗಳ ಜ್ಞಾನ ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಾಭಿವೃದ್ಧಿ ಚಿತ್ತಸಂವಾಹಕ ಭಾವಗಳು ಅನೇಕಾನೇಕ ಸೃಜಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ, ಇದನ್ನೇ ಹೊಸ ಭಾವಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ತತ್ವ ಎನ್ನಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಉದಿಸಿಕೊಂಡ ಭಾವಗಳಿಗೆ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪ ನೀಡುವುದು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿದೆ.

‘ಅಲೈಪಾಯುದೇ ಕಣ್ಣಾ . . . ಎನ್‌ಮನಂ|

ಅಲೈಪಾಯುದೇಎನ್|

ಆನಂದಮೋಹನ ವೇಣುಗಾನ ಅದಿಲ್||’

ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲಿನ ಧ್ವನಿ ಆಲಿಸುತ್ತಾ ನಾಯಿಕೆ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಓಡಿ ಬಂದಿದ್ದಾಳೆ. ಮನಸ್ಸು ಪರವಶವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಏನನ್ನೋ ಕಂಡು ನಿರಾಶೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ದುಃಖಿತೆಯಾದವಳು (ಕೃಷ್ಣನು ಪರಸ್ತ್ರೀ ವಿಲಾಸಿಯಾಗಿರುವುದು ಕಂಡು) ಅನ್ಯ-ಸಂಭೋಗ-ದುಃಖಿತೆಯಾದಳು.

ಆನಂದವನ್ನೀಯುವ ಮನಮೋಹಕ ವೇಣುಗಾನವು, ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಆತಂಕ, ವ್ಯಥೆ, ಈರ್ಷ್ಯೆಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ತವನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೂ, ವೇಣುಗಾನವು ಚಿತ್ತಚಾಂಚಲ್ಯದ ಅಲೆಗಳನ್ನು ಉಕ್ಕಿಸುತ್ತದೆ.

ಮೋಡಿ ಮಾಡುವ ವೇಣುಗಾನವು, ನಾಯಿಕೆಯ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ವಿರಹವೇದನೆಯ ಅಲೆಗಳನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತದೆ.

ವಿರಹದ ಅಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತೋಯ್ದು ಹೋಗುತ್ತಿದೆ ಮನಸ್ಸು, ಕಣ್ಣಾ ಎಂದು ಮೊರೆಯಿಡುವುದು.

ವಿರಹದ ಹಠದಿಂದ ತನ್ನ ಹೃದಯವನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಂತಾಗಿಸಿದ್ದರೂ, ಹರಿವ ನೀರಿಗೆ ಅಡ್ಡವಾಗಿ ನಿಂತ ಕಲ್ಲಿಗೆ ಹೊಡೆದು, ಸಾವಿರ ತುಂತುರುಗಳಾದ ನೀರಿನಂತೆ, ಕೃಷ್ಣನ ಮೇಲಿನ ಶೃಂಗಾರ ಆಸಕ್ತಿಯು ನುಚ್ಚು ನೂರಾಯಿತು.

ನಾಯಿಕೆ ನೀರು ತರುವಲ್ಲಿ-ಕೊಳಲಿನ ಗಾನ, ಹೂಬಿಡಿಸುವಾಗ-ವೇಣುಗಾನ, ಬೆಣ್ಣೆ ಕಡೆವಾಗ-ಕೊಳಲ ಸ್ವರ, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ವಂಶೀ ನಿನಾದ. ಈ ಮೋಹನ ಗಾನ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಆನಂದಾತಿಶಯಕ್ಕೆ ಮೋಡಿ ಮಾಡದೆ, ವಿರಹಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಗೆಡುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ.

ನಾಯಿಕೆಯು ಕೃಷ್ಣನೊಂದಿಗೆ ಕಳೆದ ರಸನಿಮಿಷಗಳು, ಅದರ ನೆನಪುಗಳು ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಅಲೆಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಕ್ಕುತ್ತಿದೆ.

ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಾದ ಆವೇಗದಿಂದ ತರುಲತೆ, ಪುಷ್ಪ, ಭೃಂಗ, ಜರಿವನಗಳೆಲ್ಲಾ ಕೃಷ್ಣನ ರೂಪ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ತನು-ಮನವೆಲ್ಲಾ ಕೃಷ್ಣಮಯದಂತೆ ನೂರಾರು ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾಗಿರುವಂತೆ ಸೃಜಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಭಿನಯ ವಿಸ್ತರಣೆ ಅಥವಾ ಮನೋಧರ್ಮವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಮೂಲವಾದ ಭಾವಾಂಕುರ ತತ್ವವನ್ನು ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬಹುದು.

ವಿಭಾವ: ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ವಿಭಾವವು 'ವಿಜ್ಞಾನಾರ್ಥ'ವಾಗಿ ಇರುವಂತದ್ದು. ಅದರ ಉದ್ದೇಶ 'ಜ್ಞಾನವನ್ನು' ಮತ್ತು 'ಅರಿವನ್ನು' ಮೂಡಿಸುವುದು. ಅಂದರೆ ಕವಿಯು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಭಾವಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಅಭಿನಯಿಸಿ, ಅರಿವು ಮೂಡಿಸುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಹಾಗಾಗಿ 'ವಿಭಾವ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ನಿಮಿತ್ತ, ಹೇತು ಮುಂತಾದ ಪದಾರ್ಥಗಳಿವೆ. ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯಾವುವು ಕಾರಣಗಳೋ, ಅದೇ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲೂ ಮೂಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾರಣಗಳು ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಯ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರತಕ್ಕದ್ದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪರಿಪಾಠವೇ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಜೀವನದ ಸಾರ್ಥಕತೆಯ ಹಾದಿಯನ್ನೂ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲೆ ಎಂಬುದು ವಿಶೇಷವಾದ ವಿಜ್ಞಾನ. ಪ್ರಾಪಂಚಿಕವಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಎಲ್ಲವೂ ಕಲೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ

ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಭಾವಗಳು ಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ. ಅವಶ್ಯವಿರುವ ಭಾವಗಳಿಗೆ ವಿಭಾವದ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹಚ್ಚಿ ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದನ್ನು ಸಾಧ್ಯಪಡಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಗುರಿ. ಉದಾ: ಲೋಕದ ಯೌವನವತಿಯರು ಪ್ರೇಮಿಗಳು ಅನುಭವಿಸುವ ಶೃಂಗಾರಭಾವಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾದವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ 'ಪಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಲೋಕಸಹಜವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರ ವಿಷಯವೆಲ್ಲವೂ ಗೌಪ್ಯವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಸ್ವತಃ ಪ್ರೇಮಿಸದೆ, ಲೋಕಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಶೃಂಗಾರದ ಜ್ಞಾನವಾಗಲೀ, ಆನಂದವಾಗಲೀ ಸಿಗದು. ಆದರೆ ಕಲೆ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ನಾಯಕಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅಧಮಾ ನಾಯಕಿಯವರೆಗೂ, ವಿವಿಧ ನಾಯಕರು ತಮ್ಮ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ವಿಭಾವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಯಾರ ನಡುವೆ ಅದು ಏರ್ಪಟ್ಟರೂ, ಶೃಂಗಾರ ಮಧುರ. ಅದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆಲ್ಲಾ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಕಂಡು ಶೃಂಗಾರರಸದ ಅನುಭವ ಪಡೆಯತಕ್ಕದ್ದು. ಇಂತಹ ವಸ್ತುವು ಪ್ರತಿ ಬಾರಿ ರಸಿಕರನ್ನು ಆನಂದಪಡಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅನೇಕ ಕಾರಣ-ಕಾರಣೀಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವಿಭಾವಗಳು, ಭಾವ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ದ್ವಂದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಂದೇಹಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕಾಣಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸಾಧ್ಯವೆಂದರೆ, ಅಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದು ಯಾವುದು? ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಮಿತಿಗಳಿವೆ. ಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಬಾಹ್ಯಾಂತರದಲ್ಲಿ ತೋರ್ಪಡದ ಚುಂಬನ, ಆಲಿಂಗನ, ನಿದ್ರೆ, ರತಿ, ಕೊಲೆ, ಭೋಜನ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲವೂ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಇದೆಲ್ಲವೂ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ವಿವಿಧ ಕಾರಣಗಳ (ವಿಭಾವಗಳ) ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆಯೂ, ಹೃದಯ ಮಿಡಿಯುವಂತೆಯೂ ಸಾದರಪಡಿಸಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಹಿಡಿದು, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗಗಳೂ ವಿಭಾವಗಳೆನಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಭಾವ ಸಮುದಾಯ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿದರೇನೇ ಭಾವವನ್ನು ಕೆರಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ವಿಭಾವದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ. 'ಆಲಂಬನ' ಮತ್ತು 'ಉದ್ದೀಪನ'. ಕಲಾವಿದೆಯು ಅಭಿನಯಕ್ಕಾಗಿ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿಕೊಂಡ ಭಾವಿಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾದ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ಕೊಡುವ ಕಾರಣೀಭೂತಗಳೇ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ. ಹೀಗೆ ಉದಿಸಿದ ಭಾವವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದು ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ-ರಾಧೆಯರ ನಡುವೆ ಉದಿಸಿದ ರತಿಭಾವಕ್ಕೆ ಕೃಷ್ಣ-ರಾಧೆಯರ ಪರಸ್ಪರ ಉಪಸ್ಥಿತಿಗಳು 'ಆಲಂಬನಗಳು'. ಶೃಂಗಾರ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿಕೆ ವಹಿಸುವ ಸಖಿಯ ಮಾತುಗಳು, ಬೃಂದಾವನದ ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯ, ಯಮುನಾತೀರ ಇತ್ಯಾದಿ 'ಉದ್ದೀಪನ' ವಿಭಾವಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾವಕ್ಕೂ ಆಲಂಬನ-ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ನವರಸಗಳಿಗೆ ಆಲಂಬನ ಮತ್ತು ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸುವುದು.

ಶೃಂಗಾರರಸ:- ಆಲಂಬನವಾಗಿ ನಾಯಕ-ನಾಯಕಿಯರು ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವವಾಗಿ ನಾಯಕನ ಬಗೆಗಿನ ಸಖಿಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ನಾಯಕನ ದೈವಿಕತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾತ್ವಿಕಾಲಂಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ:

ಭರತನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯಿಸಿರುವ ಇಪ್ಪತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕ ಅಥವಾ ಸತ್ವಜ ಅಲಂಕಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಾವ ಅಂದರೆ ಯೌವನೆಯ ಪ್ರಣಯಾಸಕ್ತ ಚಲನವಲನಗಳಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಕಲನಗಳು ಹಾಗೂ ವ್ಯವಕಲನಗಳು ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ನಂದದಾನ, ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿದರೆ ರಸಲೀನನು ಮೂವತ್ತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದನು. ಸಹಜವಾಗಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ೩೩ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿವೆ. ೧) ಭಾವ ೨) ಹಾವ ೩) ಹೇಲಾ ೪) ಶೋಭಾ ೫) ಕಾಂತಿ ೬) ದೀಪಿ ೭) ಮಾಧುರ್ಯ ೮) ಪ್ರಗಲ್ಭಿತಾ ೯) ಔದಾರ್ಯ ೧೦) ಧೈರ್ಯ ೧೧) ಲೀಲಾ ೧೨) ವಿಲಾಸ ೧೩) ವಿಚಿತ್ತಿ ೧೪) ವಿಭ್ರಮ ೧೫) ಕಿಲಕಿಂಚಿತ ೧೬)

ಮೋಟಾಯಿತಾ ೧೭) ಕುಟ್ಟಮಿತಾ ೧೮) ಬಿಬ್ಬೋಕ ೧೯) ಲಲಿತಾ ೨೦) ವಿಹೃತ/
ವಿಕೃತ ೨೧) ಮದ ೨೨) ತಪನ ೨೩) ಮೌಗ್ಧ್ಯ ೨೪) ವಿಕ್ಷೇಪ
೨೫)ಕುತೂಹಲ ೨೬) ಹಸಿತ ೨೭) ಚಕಿತ ೨೮) ಕೇಲಿ ೨೯) ಕ್ರೀಡಿತ ೩೦) ರತಿ
೩೧) ಬೋಧ/ಬೋಧಕ ೩೨) ಉದ್ದೀಪನ/ಉದ್ದೀಪಕ ೩೩) ಆಹಾರ್ಯ.

ಈ ಮೇಲೆ ಕೊಟ್ಟ ಬಗೆಯನ್ನು 'ಅಲಂಕಾರ' ಯಾ 'ಹಾವ'ದ ಗುಂಪಿಗೆ ವರ್ಗೀಕರಿಸುವ ಮುನ್ನ, ಈ ವಿಚಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಶೋಧನೆ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ. 'ಅಲಂಕಾರ' ಎನ್ನುವ ಪದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಆಭರಣ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇದು ನಾಯಿಕೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವರ್ಧಿಸುವ ಒಂದು ಸೂಕ್ತಿ. ಹಾಗೆಯೇ, 'ಹಾವ' ಎನ್ನುವ ಪದ 'ಶೃಂಗಾರ-ಚೇಷ್ಟೆ' ಅಷ್ಟೇ. ಚಲನ ಸೌಲಭ್ಯ ಲಾಲಿತ್ಯಗಳಿಂದ ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವು ಜಾಗೃತವಾದದ್ದೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಸ್ವಪ್ರೇರಣೆಯಲ್ಲದೆಯೂ ಆಗಿ, ನಾಯಿಕೆಯು ನಾಯಕನ ಪ್ರಣಯಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ವರ್ಧಿಸುವಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವ ಆಕೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಂಗವೂ ಆಗಿದೆ.

ಈ ಕೆಳಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ವಿಂಗಡಣೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ಅಲಂಕಾರ' ಹಾಗೂ 'ಹಾವ'ಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕವಾಗಿದೆ.

ಅ) ಶರೀರ ಅಲಂಕಾರಗಳು - ರೂಪದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ.

ಆ) ಮನಸಾ ಅಲಂಕಾರಗಳು- ಗುಣದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ.

ಇ) ಸ್ವಭಾವಜಹಾವಗಳು- ಸ್ವ ಇಚ್ಛೆಯಿಂದ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ನಾಯಿಕೆಯ ಚಲನವಲನಗಳು.

ಈ) ಅಯತ್ನಜಹಾವಗಳು- ಜಾಗೃತವಾದ ಸ್ವಪ್ರೇರಣೆಯ ಚಲನೆಗಳು.

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಅಲಂಕಾರಗಳು ನಾಯಿಕೆಯ ಶೃಂಗಾರದ ಒಂದು ಅಂಗವಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ, ಶೃಂಗಾರ ಚೇಷ್ಟೆ

ಎಂದೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾದ 'ಹಾವ'ವನ್ನು ನಾಯಕನ ಗೈರುಹಾಜರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿದರೆ ಅವು ನಿರರ್ಥಕವಾಗಬಹುದು.

೧. ಭಾವ- ಎನ್ನುವುದು ಅಲಂಕಾರವೂ ಅಲ್ಲ ಹಾವವೂ ಅಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಇದು ನಾಯಕಿಯ ಗುಣವನ್ನಾಗಲೀ ಚೇಷ್ಟೆಯನ್ನಾಗಲೀ, ನಾಯಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯನ್ನಾಗಲೀ ಯಾವುದನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

೨-೩) ಹಾವ ಹಾಗೂ ಹೇಲ - ಇವೆರಡೂ ನಾಯಕಿಯ ಸಂಭೋಗ ಅಭಿಲಾಷೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾವ ಒಂದು ವಿಭಾಗ ಎನಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಹೇಲಾವನ್ನು ಅಯತ್ನಜ ಹಾವ ಎನ್ನಬಹುದು.

೪-೭) ಶೋಭಾ, ಕಾಂತಿ, ದೀಪ್ತಿ ಹಾಗೂ ಮಾಧುರ್ಯವು -ಶರೀರಜ ಅಲಂಕಾರಗಳು.

೮-೧೦) ಪ್ರಗಲ್ಭಿತಾ, ಔದಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಧೈರ್ಯ- ಗುಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಮಾನಸಾಲಂಕಾರಗಳೆನಿಸಿವೆ.

೧೧) ಲೀಲಾ- ಸ್ವಭಾವಜ ಹಾವ

೧೨) ವಿಲಾಸ-ಅಯತ್ನಜ ಹಾವ

೧೩) ವಿಚಿತ್ರಿ - ಸ್ವಪ್ರೇರಣೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಯಕಿಯ ಸ್ವಭಾವಜ ಹಾವವಾಗುತ್ತದೆ.

೧೪-೧೫) ವಿಭ್ರಮ ಹಾಗೂ ಕಿಲಕಿಂಚಿತ- ಅಪ್ರಯತ್ನಿತವಾದ್ದರಿಂದ ಅಯತ್ನಜ ಹಾವ ಎನಿಸಿದೆ.

೧೬) ಮೋಟಾಯಿತ್-ಎನ್ನುವುದು ನಾಯಕನ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಹಾವ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

೧೭-೧೮) ಕುಟ್ಟುಮಿತ, ಬಿಬ್ಬೋಕ ಹಾಗೂ ಲಲಿತ - ಸ್ವಭಾವಜ ಹಾವಗಳೆನಿಸಿವೆ.

೨೦) ವಿಹೃತ- ಅಯತ್ನಜ ಹಾವವಾದರೆ ವಿಹೃತವನ್ನು ಸ್ವಭಾವಜ ಹಾವಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಯಿಕೆಯು, ಮಾನವತಿಯಾಗಿ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಮಾತು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅಥವಾ ಅಸೂಯೆಪಟ್ಟರೆ, ಅದು ಸ್ವಪ್ರಯತ್ನಿತವಾದುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಹಾವ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

೨೧-೨೨) ಮದ ಹಾಗೂ ತಪನ - ಹಾವವೂ ಅಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರವೂ ಅಲ್ಲ.

೨೩-೨೪) ಮೌಢ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಕ್ಷೇಪ - ಸ್ವಭಾವಜ ಹಾವಗಳಾಗಿವೆ.

೨೫) ಕುತೂಹಲ - ಕುತೂಹಲವು ನಾಯಿಕೆಯ ಶೃಂಗಾರ-ರಸ ಚೇಷ್ಟೆಗಳಲ್ಲಾಗಲೀ, ನಾಯಕನೊಂದಿಗಿನ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಾಗಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಅಲಂಕಾರವೂ ಅಲ್ಲ ಹಾವವೂ ಅಲ್ಲ.

೨೬-೨೭) ಹಸಿತ, ಚಕಿತ- ಅಪ್ರಯತ್ನಿತ ಚಲನೆಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅಯತ್ನಜ ಹಾವ ಎನಿಸಿದೆ.

೨೮) ಕೇಲಿ - ವಿಶ್ವನಾಥನು ತಿಳಿಸಿರುವಂತೆ, ಪ್ರಗಲ್ಭಿತಾ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

೨೯) ಕ್ರೀಡಿತ - ಭೋಜನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಂತೆ, ಮನುಷ್ಯನ ಬಾಲ್ಯ ಕಿಶೋರ ಹಾಗೂ ಯೌವನದ ಚೇಷ್ಟೆಗಳೆಂದು ನಮೂದಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಹಾವ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

೩೦) ರತಿ - ನಂದದಾನನ ಪ್ರಕಾರ ವಿರಹ ವೇದನೆಯೇ ನಾಯಿಕೆಯ ಸ್ಥಿತಿ.

೩೧) ಬೋಧ, ಬೋಧಕ - ಎನ್ನುವುದು ವಿಚಾರ ಯಾ ಸಂದೇಶ ತಲುಪಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಹಾವ ಎಂದಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

೩೨) ಉದ್ದೀಪನ-ಅಥವಾ ಉದ್ದೀಪಕಗಳನ್ನು ಹಾವ ಎಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಎಲ್ಲಾ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಹಾಗೂ ಹಾವಗಳು ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

೩೩) ಆಹಾರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಲೀಲಾ ಇದ್ದಂತೆಯೇ. ಇವುಗಳೊಂದಿಗೆ ವ್ಯಾಜ - ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಂದರೆ ಪ್ರಣಯಾಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತಲೆಗೂದಲನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವ ಯಾ ಇತರೆ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಸ್ತನವನ್ನೋ, ಅಂಗಾಂಗಗಳನ್ನೋ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಎಂದಾಗುವುದನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಸ್ವಭಾವಜ ಹಾವ ಎನ್ನಬಹುದು. ಅಲಂಕಾರಗಳು ಹಾಗೂ ಹಾವಗಳು ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅ) ಶರೀರ ಅಲಂಕಾರಗಳು (೪) - ಶೋಭಾ, ಕಾಂತಿ, ದೀಪ್ತಿ ಹಾಗೂ ಮಾಧುರ್ಯ

ಆ) ಮಾನಸ ಅಲಂಕಾರಗಳು (೩) - ಪ್ರಗಲ್ಭತಾ, ಔದಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಧೈರ್ಯ

ಇ) ಸ್ವಭಾವಜ-ಹಾವಗಳು (೮) - ಲೀಲಾ, ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ, ಕುಟ್ಟಮಿತ, ಬಿಬ್ಬೊಕ, ಲಲಿತ, ಮೌಗ್ಧ, ವಿಕ್ಷೇಪ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಜ ಪ್ರದರ್ಶನ

ಈ) ಅಯತ್ನಜ-ಹಾವಗಳು (೭) - ಹೇಲಾ, ವಿಲಾಸ, ವಿಭ್ರಮ, ಕಿಲಕಿಂಚಿತ, ವಿಹೃತ, ಹಸಿತ ಹಾಗೂ ಚಕಿತ.

ಈ ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಹಾಗೂ ಹಾವಗಳು ಅನುಭಾವಗಳೆಂದೂ, ಭಾವನೆಗಳ ಬಾಹ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೆಂದೂ ಅನಿಸಿವೆ. ಅಲಂಕಾರಗಳು ನಾಯಿಕೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವರ್ಧಿಸಿ, ಶೃಂಗಾರ ರಸಕ್ಕೆ ಆಲಂಬನ-ವಿಭವವಾದದ್ದನ್ನು ಉದ್ದೀಪನ-ವಿಭವ ಎನ್ನಬಹುದು. ಹಾವಗಳು, ನಾಯಿಕೆಯು ಅತೀ ಸೌಂದರ್ಯವತಿಯಾಗಿ ನಾಯಕನಿಗೆ ಕಾಣುವಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಆಕೆಯ ಮನದ ಇಂಗಿತವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾ ಉದ್ದೀಪನ-ವಿಭವವೂ ಆಗುತ್ತಾ, ಅನುಭಾವಗಳೆಂದೂ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಯಿಕೆಯು, ಆಲಂಬನ-ವಿಭಾವವಾದಾಗ, ಆಕೆಯ ಹಾವವನ್ನು ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವವೆಂದು ತಿಳಿದು, ನಾಯಕನು ಆಲಂಬನ-ವಿಭಾವವಾಗಿ, ನಾಯಿಕೆಯ ಹಾವಗಳನ್ನು ಅನುಭಾವಗಳೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಹಾವಗಳನ್ನು ನಾಯಿಕೆಗೇ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಕೆಲವು ಬರಹಗಾರರು-ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು

ನಾಯಕನಲ್ಲಿಯೂ ಅಲಂಕಾರಿಕೆಯನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ ಈ ಲೇಖಕರ ಪ್ರಕಾರ, ಅಲಂಕಾರಗಳು ನಾಯಕಿಗೇ ಸೂಕ್ತ ಎನ್ನುವ ಅಂಶವನ್ನು ಮರೆಮಾಚುವಂತಿಲ್ಲ. ಓರ್ವ ನಾಯಕನ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಗುಣ ಎಂದರೆ 'ಆಕ್ರಮಣಿಕೆ'. ಈ ಸ್ವಭಾವ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅಲಂಕಾರಗಳೂ-ಹಾವಗಳದ್ದೂ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ!

ಇನ್ನು ಮುಂದೆ, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯ ಸಾಕ್ಷಿಕಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕೂಲಂಕುಷವಾಗಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿ, ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ಮತ್ತು ಹಸ್ತಾಭಿನಯದ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು, ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಿಖರವಾಗಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದು ಚಿಂತನೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ನಾಯಕಿಯರಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಸತ್ವಜವಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಅಥವಾ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಆಲಂಬನಾಲಂಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಶೋಧನೆ.

೧. ಭಾವ ಲಕ್ಷಣ :

“ನಿರ್ವಿಕಾರಾತ್ಮಕಾತ್ಮಸ್ವಾದ್ಭಾವಸ್ತತ್ಪ್ರಾಪ್ತವಿಕ್ರಿಯಾ”

-

ದಶರೂಪಕ ೨:೪೯-೫೦

ಸತ್ವದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ವಿಕ್ರಿಯೆ, ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವ ಭಾವ. ಇದು ಬಾಹ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ, ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ತವಿಕಾರಕ್ಕೆ ಅಖಿಲ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ “ಶೃಂಗಾರ ಭಾವ” ಅಂದರೆ ನಾಯಕನ ನೆನಪು, ಉಪಸ್ಥಿತಿ, ನಾಯಕ ದರ್ಶನ ಇವುಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವವಾಗುವ ಚಿತ್ತ ವಿಕಾರ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಲಾವಿದೆಯು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ-ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಭಾವಕ್ಕೆ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪು

ನೀಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಿಸಿದ ಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕದಾಗಿ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ವಿದ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. 'ಶೃಂಗಾರ ಭಾವ'ಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಆಂಗಿಕ ವಿನಿಯೋಗ ಮುಂದುವರೆದರೂ, ಇಲ್ಲಿ ಭಾವವೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿಕಾರಾತ್ಮಕವಾದ ಸತ್ವದಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ವಿಕಾರದ 'ಭಾವ'. ಅದು ಒಳಗೇ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ 'ಹಾವ'ಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗುತ್ತವೆ.

೨. ಹಾವ ಲಕ್ಷಣ:

ಹೇವಾಕಸಸ್ತು ಶೃಂಗಾರೋ ಹಾವೋಭ್ರೋವಿಕಾರಕೃತ್!

-

ದಶರೂಪಕ ೨:೫೧

ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವವು ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಾಗ ಹಾವ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯವು ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯಾಗಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಅಂಗಾಂಗ ಚಲನೆ ಅಂದರೆ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಮುಖೇನವೇ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರ ಭಾವಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಅಂಗಚೇಷ್ಟೆಗಳು, ಭಾವವನ್ನು ಮತ್ತೂ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ 'ಹಾವ'ದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚಲನಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

೧. ಶಿರೋಕರ್ಮ : ಸಮಂ - ಪ್ರಣಯಕೋಪ, ಅಧೋಮುಖಂ - ಲಜ್ಜೆ, ದುತಂ - ಪ್ರಣಯ ಪ್ರತಿಶೋಧನೆ, ಪರಿವಾಹಿತಂ - ಪ್ರಿಯಾನುಸರಣೆ.
೨. ದೃಷ್ಟಿಕರ್ಮ : ಸಮಂ - ಪ್ರಿಯ ದರ್ಶನ, ಪ್ರಲೋಕಿತಂ - ಅತಿರೇಕದ ಪ್ರೇಮ, ನಿಮೀಲಿತಂ - ಪರವಶತೆ, ಅನುವೃತ್ತಂ - ಪ್ರಿಯಾಹ್ವಾನ, ಅವಲೋಕಿತಂ - ಲಜ್ಜೆ.
೩. ಗ್ರೀವಾಕರ್ಮ : ಪರಿವರ್ತಿತಾ - ಶೃಂಗಾರದ ನಟನೆ.
೪. ಅಸಂಯುತ ಹಸ್ತ : ಪತಾಕ, ಮಯೂರ, ಅರ್ಧಚಂದ್ರ, ಮುಷ್ಟಿ, ಕಪಿತ್ಥ, ಸೂಚಿ,

- ಸರ್ಪಶಿರ, ಅಲಪದ್ಮ, ಚತುರ, ಮುಕುಳ,
ತಾಮ್ರಚೂಡ ಇತ್ಯಾದಿ.
೫. ಸಂಯುತ ಹಸ್ತ : ಕರ್ಕಟ, ಡೋಲ, ಉತ್ತಂಗ, ಕೇಲಕ, ಅವಹಿತ್ಯ.
೬. ಪಾದಕರ್ಮ : ಸ್ಥಾನಕ, ಸ್ವಸ್ತಿಕ.
೭. ಸ್ಥಾನಕರ್ಮ : ಸಮಪಾದ.
೮. ಚಾರಿಕರ್ಮ : ಚಲನ, ವೇಗಿನಿ.
೯. ಗತಿಕರ್ಮ : ಹಂಸೀಗತಿ, ಮಯೂರಿಗತಿ.
೧೦. ಶಿರಃಕರ್ಮ : ಅಕಂಪಿತ - ಪ್ರಶ್ನಾ ಭಾವ, ಪರಿವಾಹಿತ - ಶೃಂಗಾರ
ಲೀಲೆ, ನಿಹಂಚಿತ - ಲಾಲಿತ್ಯ, ಅಧೋಗತ -
ಲಜ್ಜೆ.
೧೧. ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ದೃಷ್ಟಿ : ಸ್ನಿಗ್ಧಾ, ಹೃಷ್ಣಾ, ದೀನಾ, ಕ್ರುದ್ಧಾ, ದೃಢಾ, ಭಯಾನ್ವಿತಾ,
ಜಿಗುಪ್ಸಿತಾ, ವಿಸ್ಮಿತಾ.
೧೨. ಸಂಚಾರಿದೃಷ್ಟಿ : ಲಜ್ಜಾನ್ವಿತಾ - ಲಜ್ಜೆ, ಮುಕುಲ-ಸುಖದ ಅನುಭವ,
ಲಲಿತಾ - ವಿಲಾಸದ ಅಭಿನಯ, ಅರ್ಧ ಮುಕುಳ
- ಸುಖದ ಸ್ಪರ್ಶ, ಮದಿರ- ಚಂಚಲ ನೋಟ.
೧೩. ತಾರಾ ಕರ್ಮ : ವಿವರ್ತನ.
೧೪. ಪುಟಕರ್ಮ : ಸಮ.
೧೫. ಭ್ರೂ ಕರ್ಮ : ಉತ್ಕ್ಲೇಪ - ಪ್ರೇಮ ವಿಲಾಸ, ಕುಂಚಿತ - ಶೃಂಗಾರ
ನಟನೆ, ರೇಚಿತ - ಸುಕುಮಾರ ನೃತ್ಯ.
೧೬. ಅಧರಕರ್ಮ : ಕಂಪನ, ವಿಸರ್ಗ, ಸಮುದ್ಗತ.
೧೭. ಮುಖರಾಗ : ಸ್ವಾಭಾವಿಕ, ಪ್ರಸನ್ನ.
೧೮. ಗ್ರೀವಾಕರ್ಮ : ಸಮ, ಉನ್ನತ.
೧೯. ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮ : ನಿರ್ಭುಗ್ನ - ಉಕ್ಕಿದ ಉತ್ಸಾಹ.
೨೦. ಊರುಕರ್ಮ : ವಲನ - ಸ್ತ್ರೀಸಹಜ ನಡಿಗೆ.

೨೧. ಸ್ಥಾನಕಗಳು : ಆಯತ-ಅಭಿಲಾಷೆ, ಅವಹಿತ್ಯ - ಲಾವಣ್ಯ, ಅಶ್ವಕ್ರಾಂತ
- ಒರಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು, ಮತ -ಅಭಿಲಾಷೆಯಿಂದ
ನೋಡುವಾಗ, ವಿನಿವರ್ತಿತ.

೩.ಹೇಲಾ ಲಕ್ಷಣ :

ಸ ಏವ ಹೇಲಾ ಸುವ್ಯಕ್ತ ಶೃಂಗಾರ ರಸಸೂಚಿತಾ!

-

ದಶರೂಪಕ ೨:೫೧-೫೩

‘ಹಾವ’ದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ, ಶೃಂಗಾರ ಅಂಗಜಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹಾಗೂ ನಿಖರವಾಗಿ, ಲಾಲಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದರೆ ಅದೇ ‘ಹೇಲಾ’ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಕಾರಗಳಿಂದ ಸುವ್ಯಕ್ತ ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ‘ಹಾವ’ವೇ ‘ಹೇಲಾ’. ಹಾವದಲ್ಲಿ ತಿಳಿದ ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಪ್ರತ್ಯಾಂಗ ಚಲನೆಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಮನೋಧರ್ಮದ ಮುಖಾಂತರ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸೂಚಿತವಾಗುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಆಂಗಿಕ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

೧. ಶಿರೋಕರ್ಮ: ಪರಿವಾಹಿತಂ - ಪ್ರಿಯಾನುಸರಣೆ.

೨. ದೃಷ್ಟಿಕರ್ಮ : ಆಲೋಕಿತಂ - ಮನಸ್ಸಿನ ಆಸೆಗಳನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸುವುದು, ಸೂಚಿ -ಇಂಗಿತವಾಗಿ ನೋಡುವುದು, ಪ್ರಲೋಕಿತಂ - ಮಿತಿ ಮೀರಿದ ಪ್ರೇಮ, ನಿಮೀಲಿತಂ -ಉನ್ಮಾದ, ಅವಲೋಕಿತಂ - ಅಂಗಾಂಗಗಳ ವೀಕ್ಷಣೆ.

೩. ಗ್ರೀವಾಕರ್ಮ: ಸುಂದರೀ - ವಿಲಾಸ, ಪ್ರೇಮಾಂಕುರ.

೪. ಅಸಂಯುತ ಹಸ್ತ : ಪತಾಕ - ಕುಚಸ್ತಲೇ, ತ್ರಿಪತಾಕ - ಪತ್ರಲೇಖಿಯಾಂ, ಕರ್ತರೀಮುಖಿ - ಏಕಶಯ್ಯಾವಿರಹ, ಅರ್ಧಚಂದ್ರ - ಅಂಗಾನಾಂ ಸ್ಪರ್ಶನೇ, ಶಿಖರ - ಮದನೇ, ಕಪಿತ್ಥ - ಸುಖ, ಪದ್ಮಕೋಶ - ಸ್ತ್ರೀಣಾಂಚ ಕುಚಕುಂಭಯೋ, ಮೃಗಶೀರ್ಷ - ಸ್ತ್ರೀಣಾಮ್ ಅರ್ಧ, ಕಾಮ ಮಂದಿರಂ, ಪ್ರಿಯಾ ಆಹ್ವಾನ, ಅಲಪದ್ಮ

- ವಿರಹ, ಹಂಸಾಸ್ಯ - ಮಾಂಗಲ್ಯ , ರೋಮಾಂಚ, ಹಂಸಪಕ್ಷ - ನಖರೇಖ
ಅಂಕಣ, ಮುಕುಳ -ಕುಮುದ, ಪಂಚಬಾಣ

೫. ಸಂಯುತ ಹಸ್ತ: ಕರ್ಕಟ - ತುಂದ ದರ್ಶನ, ಅಂಗಾನಾಂ ಮೋಟನ, ಉತ್ಸಂಗ
- ಆಲಿಂಗನ, ಲಜ್ಜಾ, ಅಂಗಾದಿ ಪ್ರದರ್ಶನ , ಕೀಲಕ - ಸ್ನೇಹ, ನರ್ಮಾನುಲಾಪ,
ಖಟ್ಟಾ - ಶಯ್ಯೆ, ಅವಹಿತ್ಥ - ಶೃಂಗಾರ ನಟನೇ, ಕುಚಾರ್ಥ.

೬. ದೇವತಾ ಹಸ್ತ: ಮನ್ಮಥ

೭. ಬಾಂಧವ್ಯ ಹಸ್ತ: ದಂಪತಿ, ಸಪತ್ನಿ, ಭರ್ತೃ.

೮. ಋತುಗಳು : ವಸಂತ.

೯. ಶಿರ ಕರ್ಮ : ಪರಿವಾಹಿತ , ನಿಹಂಚಿತ.

೧೦. ರಸಯುಕ್ತ ಉಪಾಂಗ ದೃಷ್ಟಿಗಳು: ಕಾಂತಾ

೧೧. ಸಂಚಾರಿ ದೃಷ್ಟಿಗಳು: ಶಂಕಿತಾ, ವಿಭ್ರಾಂತ, ಸಂಭ್ರಮ, ವಿಪ್ಲೂತ - ಉನ್ಮಾದ

೧೨. ಭೂಕರ್ಮ: ಚತುರ - ಸ್ನೇಹ ಸಲ್ಲಾಪ, ಕುಂಚಿತ - ಪ್ರೇಮ ಕ್ರೀಡೆ, ರೇಚಿತ
- ಸುಕುಮಾರ ನೃತ್ಯ

೧೩. ಕದಪು ಕರ್ಮ: ಫುಲ್ಲ, ಪೂರ್ಣ, ಕಂಪಿತ

೧೪. ಆಸ್ಯ ಕರ್ಮ: ವಿನಿವೃತ್ತ - ಲಜ್ಜೆ, ಭುಗ್ನ - ನಾಚಿಕೆ, ವಿವೃತ್ತ - ಸಂತಸ,
ಉದ್ವಾಹಿ - ಸ್ತ್ರೀ ವಿಲಾಸ.

೧೫. ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮ : ಪ್ರಕಂಪಿತ - ರತಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ವಾಸ ಬಿಡುವುದು,
ಉದ್ವಾಹಿತ-ಶೃಂಗಾರೋನ್ಮಾದ.

೧೬. ಕರಣಗಳು: ತಲಪುಪುಟ-ಲಜ್ಜಾ ಪ್ರದರ್ಶನ, ವಲಿತೋರು-ಮುಗ್ಧಾ ನಾಯಕಾ
ಲಾವಣ್ಯ, ಲೀನ- ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಮನವಿ, ಅರ್ಧನಿಕುಟ್ಟಕ-ಸಂತಸ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಕಟಿಚ್ಛಿನ್ನ-

ವಿನೋದದ ಪ್ರಕಟಣೆ, ಉನ್ನತ-ಸೌಭಾಗ್ಯ ಗರ್ವ, ಲಲಿತಾ-ಅಂಗಾಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಭ್ರಮರಕ-ಶೃಂಗಾರ ನಟನ, ಕುಂಚಿತ-ಸಂತಸ ಸಾರ್ಥಕತೆ, ನಿಸ್ತಂಭಿತ-ಶೃಂಗಾರ ಅಂಗಚೇಷ್ಟೆ, ಗಂಡಸೂಚಿ-ಕಪೋಲದ ಅಲಂಕಾರ, ಊರಾದ್ವೈತ-ಪ್ರಣಯ, ಉದ್ವಿಗಿತಾ-ಅತಿರೇಖ ಸಂತಸ.

ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಆಯತ್ನಜ ಎಂದರೆ ಶರೀರ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೂ ಉಂಟಾಗುವ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆ ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

೪. ಶೋಭಾಲಕ್ಷಣ:

ಸ ಏವ ಹೇಲಾ ಸುವ್ಯಕ್ತ ಶೃಂಗಾರ ರಸಸೂಚಿತಾ-ದಶರೂಪಕ ೨:೫೧-೫೩

ರೂಪ, ಯೌವನ, ಲಾಲಿತ್ಯ, ಪ್ರಿಯಮಿಲನ, ಶ್ರೀಗಂಧ-ಪುಷ್ಪಲೇಪ, ಉಡುಗೊರೆಗಳು, ಭೋಗ-ವಿಲಾಸಗಳಿಂದ ಶರೀರಕ್ಕೂ ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಉಂಟಾದ ತಾರುಣ್ಯ ಅವಸ್ಥೆಯೇ ಅಲಂಕಾರ. ಮಧ್ಯಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಕಿಯಲ್ಲಿ ಆಯತ್ನಜವಾಗಿಯೇ ಯೌವನ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೊಪ್ಪುವ ರೂಪ ಲಾವಣ್ಯ ಅರಳಿ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಒಡವೆಗಳ ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿದೆಯೂ ಸೌಂದರ್ಯವತಿಯಾಗಿ ಶೋಭಿಸುವ ಗುಣ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸೀತಾದೇವಿಯಲ್ಲಿ, ಪಾರ್ವತಿ ದೇವಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದೇವೆ.

ಉದಾ: ಹಲವಾರು ವರ್ಣಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ತಾರುಣ್ಯದ ಆಗಮನವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶಂಕರಾಭರಣ ವರ್ಣಂ-

“ಸಖಿಯೇ ಇಂದ ಜಾಲಂ, ಏನಡಿ ಎನ್‌ದನ್||

ಸಾಮಯ್ಯೆ ವರಶೊಲ್ಲಡೀ, ಇದೀ ಸಮಯಮ್||”

ಖರಹರಪ್ರಿಯ ವರ್ಣಂ- “ಮೋಗಮ್ಹಾಗಿನೇನ್! ಎಂದ ವೇಳ್ಳೆಯಿಲ್||”

ಪೂರ್ವೀಕಲ್ಯಾಣಿ ವರ್ಣಂ- “ತಾಮದಂ ಶೈಯ ಲಾಗು ಮೋ ಇದೀ ಸಮಯಮ್||

ರಾಗಮಾಲಿಕಾ ವರ್ಣಂ- “ತಾಮದಂ ಏನೋ ವಸಂತಾಮೃತಂ ವೀಶು ವೇಳೈ||

ಭೈರವಿ ವರ್ಣಂ- “ಮೋಹಾ ಮಾನಾ ಎನ್ ಮೀದಿಲ್||

ನೀ ಇಂದಾ ವೇಳಾಯಿಲ್||

ಇಂತಹ ಇನ್ನೂ ಹಲವಾರು ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲಿ “ಈ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ” ಎಂಬ ಪದವು ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾದ ತಾರುಣ್ಯದ ಆಗಮನಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಮಾತುರವೂ ಸೌಂದರ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ‘ಶೋಭೆ’ ಅಲಂಕಾರವಾಗಿ ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಮ್ಮುವುದು ಖಂಡಿತ.

ಶೋಭಾಲಂಕಾರವನ್ನು ವಾಸಕಸಜ್ಜಾ ಪ್ರರೋಢ ಸ್ಮರ ಯೌವನ, ಆರೂಢಯೌವನಾಮಧ್ಯಾ, ನವೋಡಾ, ಪ್ರೋದ್ಯತಾರುಣ್ಯಶಾಲಿನಿ, ಪ್ರಥಮಾತೀರ್ಣ ಯೌವನ, ಪ್ರಥಮಾತೀರ್ಣ ಮದನವಿಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

೫. ಕಾಂತೀಲಕ್ಷಣ:

ಮನ್ಮಥಾಮಾಪಿತಚ್ಛಾಯಾ ಸೈವ ಕಾಂತಿರಿತಿಸ್ತುತಾ|

-ದಶರೂಪಕ ೨:೫೪-೫೫

ಯೌವನ ಸೌಂದರ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಕಾಮಾತುರವೂ-ವಿಕಾರವೂ ಸ್ಫುಟವಾದರೆ, ಆ ಶೋಭೆಯನ್ನೇ ಕಾಂತೀ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಮನ್ಮಥ ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಜ್ಞಾನವೂ-ಅಜ್ಞಾನವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು ‘ಕಾಂತೀ’ ಮತ್ತಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಳಿಯಿಂದ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ವರ್ಣಂ, ಪದಂ ಮತ್ತು ಜಾವಳಿಗಳ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು. ಮನ್ಮಥ ಬಾಣಗಳು ನಾಯಿಕೆಯ ಹೃದಯವನ್ನು ಚುಚ್ಚಿ ರೋಮಾಂಚನಗೊಳಿಸಿದೆ ಎಂಬ ಭಾವ ಬರುವಲ್ಲಿ, ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಬಹುದಾದ ‘ಕಾಂತೀ’ಯನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ ತನ್ನ ಮುಖಜ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಉದಾ: ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಪದ ಶಂಕರಾಭರಣ ರಾಗದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ “ಎವಡೇ ಓ ಭಾಮಾ”ದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾದ ಮೋಹ, ಎದೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಸಿ, ನವಿರೇಳುವುದು, ಸ್ವಪ್ನ ದರ್ಶನ, ಲಜ್ಜೆ, ಅದ್ಭುತ ಭಾವ, ಮನ್ಮಥ ರೂಪ, ಪಂಚಬಾಣ ಸ್ಥಿತಿ, ರೂಪ, ಯೌವನ, ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮೋಡಿ, ಕಣ್ಣಲ್ಲೇ ಸೆಳೆವ ಶಕ್ತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಏರ್ಪಡುತ್ತಾ, ಮೊಗದಲ್ಲಿ ‘ಕಾಂತಿ’ ಲಕ್ಷಣವು ಸ್ಫುಟವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ‘ಕಾಂತಿ’ ಎಂಬ ಅಯತ್ನಜ ಅಲಂಕಾರವು ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ, ವಾಸಕಸಜ್ಜಾ, ಅಭಿಸಾರಿಕಾ, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಮಾನುಷಿ, ನವ-ಅನಂಗ-ರಹಸ್ಯ ನಾಯಿಕೆ, ಅಜ್ಞಾತ ಯೌವನಾ, ರತಿ ಪ್ರೀತಿಮತಿ ಮುಂತಾದ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ.

೬. ಮಾಧುರ್ಯ ಲಕ್ಷಣ:

ಅನುಲ್ಬಣತ್ವಂ ಮಾಧುರ್ಯಂ

-ದಶರೂಪಕ ೨:೫೪-೫೫

ಆಂತರ್ಯದಿಂದ ಉದಿಸಿದ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಕಿರೀಟಪ್ರಾಯವಾದ, ಶಾಂತವಾದ ಮನೋಹರತೆ, ‘ಮಾಧುರ್ಯ’ವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಅತಿರೇಕ ಪ್ರದರ್ಶನವಿಲ್ಲ. ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ‘ಮಧುರ ಸೌಂದರ್ಯ’ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಮತ್ತಾವ ಕಾರಣಗಳೂ ಅದನ್ನು ಕೆಡವಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾರುಮುಡಿಯಿಂದಲೂ ತರುಣಿ (ಶಕುಂತಲೆ) ಮನೋಹರಳಾಗಿದ್ದಂತೆ. ವನವಾಸವಸ್ಥೆಯ ವೇಷದಲ್ಲೂ ಸೀತಾದೇವಿಯ ಮೊಗದಲ್ಲಿ ಮಾಧುರ್ಯ ಚಿಮ್ಮಿದಂತೆ.

ಉದಾ: ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಸೀತೆ ತನ್ನ ಗೆಳತಿಯರೊಡನೆ ಚೆಂಡಾಟವಾಡುವಾಗ, ಚೆಂಡು ಅವಳ ಕೈತಪ್ಪಿ ಕಿಟಕಿಯ ಹೊರಕ್ಕೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಮಣರೊಡನೆ ನಡೆದು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ರಾಮನು ಅದನ್ನು ಹೆಕ್ಕಿ ತನ್ನ

ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹರಿಸಿದಾಗ...., ಅರುಣಾಚಲ ಕವಿ ವಿರಚಿತ ಭೈರವಿ ರಾಗದ ಪದಂ ಹೀಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

“ಯಾರೋ ಇವರ್ಯಾರೋ ಎನ್ನಪೇರೋ ಅರಿಯೇನ್” ಎಂಬುದಾಗಿ.

ಇದು ಮುಗ್ಧ ಸೀತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ತುಂಬು ಮುಗ್ಧೆಯೂ, ಲಜ್ಜಾವತಿಯೂ, ಗಂಭೀರೆಯೂ ಆದ ಸೀತೆಯಲ್ಲಿ ‘ಮಾಧುರ್ಯ’ವು ಅಲಂಕಾರಪ್ರಾಯವಾಗಿ ಕಂಗೊಳಿಸುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

‘ಮಾಧುರ್ಯ’ ಎಂಬ ಅಯತ್ನಜ ಅಲಂಕಾರವು ಮುಗ್ಧ ನಾಯಿಕೆ, ಕನ್ಯಾ, ದೇವೀ, ದೇವ-ಗಂಧವೀರೇ, ದಿವ್ಯಾ ನಾಯಿಕೆ, ಶಾಂತಾ ನಾಯಿಕೆ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

೭. ದೀಪ್ತಿ ಲಕ್ಷಣ:

ದೀಪ್ತಿ: ಕಾಂತೇಸ್ತು ವಿಸ್ತರಃ|

-ದಶರೂಪಕ ೨:೫೬-೫೮

ಕಾಮದ ನೆರಳು ಸೋಂಕಿರುವ ಶೋಭೆ ‘ಕಾಂತಿ’. ‘ಕಾಂತಿ’ಯು ಹೆಚ್ಚಳವೇ ‘ದೀಪ್ತಿ’. ಯೌವನವು ಮನ್ಮಥನ ದೀಪದಂತೆ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತಲೂ ಅದರಿಂದ ನಾಯಕರ ಮನ ಮೋಡಿ ಮಾಡುವ ಕಲೆ ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ವಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾವಳಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ದೀಪ್ತಿ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೊರಸೂಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೆ ಸಮಂಜಸವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ, ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಕೆ.ಎನ್. ದಂಡಾಯುಧಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೆ ವಿರಚಿತ ಖರಹರಪ್ರಿಯ ರಾಗದ ವರ್ಣಂನ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ “ಮಾರನ್ ಪಗೈ ತೀರುಮೋ ವಗೈಯರಿಯೇನ್” ಎಂಬ ತಮಿಳು ಸಾಹಿತ್ಯವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದೀಪ್ತಿ ಲಕ್ಷಣವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಮನ್ಮಥನ ಪಂಚಬಾಣಗಳಾದ ಅರವಿಂದ (ಸಮ್ಮೋಹನ), ಅಶೋಕ (ಉನ್ಮಾದನ), ಚೂತ (ಶೋಷಣ), ನವಮಲ್ಲಿಕ (ತಾಪನ), ನೇಲೋತ್ಪಲ (ಸ್ತಂಭನ). ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಮಾಸಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಾದಾಗ ಈ

ವಿಷಯದ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಅಭಿನಯದಿಂದ ದೀಪ್ತಿ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ದೀಪ್ತಿ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ, ವಾಸಕಸಚ್ಛಾ, ಅಭಿಸಾರಿಕಾ, ಪರಕೀಯ, ಸಾಮಾನ್ಯ, ವಿಚಿತ್ರ-ಸುರತಾ, ಪ್ರಾದುರ್ಭೂತ ಮಧ್ಯಾ, ಲಲಿತಾ, ರತ್ಯಾನಂದ ಪರವಶಾ, ವೃತ್ತವರ್ತಿಷ್ಯಮಾನ ಸುರತಗೋಪನಾ, ಕ್ರಿಯಾ-ವಿಧಗ್ಧಾ ಮೋಹಾಂತ - ಸುರತಕ್ಷಮಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವುದು.

೮. ಪ್ರಗಲ್ಭತಾ ಲಕ್ಷಣ:

ನೀನಾಧ್ಯಸತ್ವಂ ಪ್ರಾಗಲ್ಭ್ಯಾಂ

-ದಶರೂಪಕ ೨:೫೬-೫೮

ಎಲ್ಲಾ ವಿಷಯವನ್ನು ಅರಿತವಳಿಗೆ ಅತೀ ಪ್ರಾಗಲ್ಭ್ಯತೆ ತಾನಾಗೇ ಬಂದು ದೃಢ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನೂ ಧೈರ್ಯವನ್ನೂ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಯಿಕೆಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕ್ಷೋಭೆ ಗೌಣವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕಾವಸ್ಥೆ ಹಲವಷ್ಟು ಪದಂ, ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ವಿಲಾಸ ಗುಣಗಳನ್ನು ಅರಿತೂ ತಾನು ಪ್ರಗಲ್ಭ ಭಾವದಿಂದ ಆತನೊಂದಿಗೆ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದು ರಾಧೆಯ ಪ್ರಗಲ್ಭತಾಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯಾದ ರಾಧೆಯಲ್ಲೂ ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲಿ ತೋರುವ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲೂ ಪ್ರಾಗಲ್ಭ್ಯವಸ್ಥೆ ಅತೀ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗಾಗಿ, ಈ 'ಪ್ರಗಲ್ಭತಾ' ಅಲಂಕಾರವು ಅಯತ್ನಜವಾಗಿ ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಗಲ್ಭತಾ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆ, ಧೀರೆ, ಅಷ್ಟನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಪ್ರಗಲ್ಭಾವಚನಾ, ಧೀರೆ, ಮಾನುಷೀ, ಜ್ಯೇಷ್ಠ, ಉತ್ತಮಾ, ಕ್ಷತ್ರಿಯಾ, ಕಿಂಚಿತ್-ಪ್ರಗಲ್ಭೋಕ್ತಿ, ಪ್ರೌಢಾ, ಸ್ಮರಾಂಧ, ಸಮಸ್ತ ರತಿಕೋವಿಧ, ಭಾವೋನ್ನತ, ದರಪ್ರೀಡ ಮತ್ತು ಅಕ್ರಾಂತನಾಯಿಕಾ ವಿಧಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸುವುದು.

೯. ಔದಾರ್ಯ ಲಕ್ಷಣ:

ಔದಾರ್ಯಂ ಪ್ರಶ್ನಾಯ: ಸದಾ|

-ದಶರೂಪಕ ೨:೫೬-೫೮

ಅತ್ಯಂತ ಗೌರವ, ಆದರ, ಪ್ರೀತಿಗಳು ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮನೆಮಾಡಿದಾಗ, ಆಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಔದಾರ್ಯ ಲಕ್ಷಣ' ತೋರುತ್ತದೆ. ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಅಪರಾಧ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡರೂ, ಅದನ್ನು ಅರಿತೂ ಅರಿಯದಂತೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಧೈರ್ಯ, ತಾಳ್ಮೆ ತಂದುಕೊಂಡು, ಹಾವ-ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ವಿಚಲಿತವಾಗದೆ ಸಂಯಮದಿಂದ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಔದಾರ್ಯವನ್ನು ತೋರುವುದೇ 'ಔದಾರ್ಯ ಅಲಂಕಾರ'.

ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪರಕೀಯ ಉತ್ತಮಾ, ಆರೂಢಯೌವನಾ ಮಧ್ಯಾಸ್ತ್ರೀಯಾ, ಉತ್ತಮ, ದಿವ್ಯ, ಉದಾತ್ತ, ಆತ್ಮೀಯಾ, ಕುಲಜಾ, ಸಾಮಾನ್ಯ, ಮಾನವೈಧು ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಔದಾರ್ಯಗುಣ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಾಗಿದೆ.

೯. ಧೈರ್ಯ ಲಕ್ಷಣ:

ಚಾಪಲಾವಿಹತಾ ಧೈರ್ಯಂ ಚಿದ್ವತ್ತಿರವಿಕತ್ಥನಾ|

-ದಶರೂಪಕ ೨:೫೯-೬೦

ಚಾಪಲ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿರದ, ಸ್ವಗುಣ ಕಥನವಿಲ್ಲದ ಮನೋವೃತ್ತಿ-ಧೈರ್ಯ. ಸ್ಥಿರವಾದ ಮನಃಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ, ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ರಹಿತಳಾದ ನಾಯಿಕೆ, ನಿಶ್ಚಲ ಮನೋಭಾವ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾಳೆ. ನಾಯಕನನ್ನು ಸಂಧಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ತಾನೇ ಧೈರ್ಯ ಮಾಡಿ ಆತನಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವ ಅಭಿಸಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಧೈರ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

ಉದಾ: ಪಾಪನಾಶನ್ ಶಿವನ್ ವಿರಚಿತ ಪದವರ್ಣಂ ಧನ್ಯಾಸಿ ರಾಗ, ಆದಿ ತಾಳದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ ಅಭಿಸಾರಿಕೆ, ನಾಯಕ ಕೃಷ್ಣನ ವಿಲಾಸ ಗುಣಗಳನ್ನು ಅರಿತೂ ಸಂಯಮದಿಂದ ತನ್ನ ಪ್ರೇಮ ಭಾವವನ್ನೂ-ವಿರಹವನ್ನೂ ವಿವರಿಸುವಾಕೆ.

“ನೀ ಇಂದ ಮಾಯಾಂ ಶೈಯ್ದಾಲ್” ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸ್ವಕೀಯಾ ಅಭಿಸಾರಿಕೆಯನ್ನೂ, ಪರಕೀಯಾ ಅಭಿಸಾರಿಕೆಯನ್ನೂ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಭಿಸಾರಿಕೆಯನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ.

ಮುಂದೆ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ “ರಾಧೈ ಮಣವಾಲಾ ತುಯರ್ ವಿನಿ ತಾಳೇನ್” ಎಂಬಲ್ಲಿ ರಾಧಾ ಮನೋಹರನೇ, ನಾನಿನ್ನು ವಿರಹವನ್ನು ತಾಳೆನು ಎಂದು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಮುಂದೆ ಎತ್ತುಗಡಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ “ಸ್ವಾಮಿ ನೀ ಕಣ್ಣಾರ್ ಸತ್ಯಭಾಮಾ ಗೋಪಾಲ” ಸತ್ಯಭಾಮಾ ಲೋಲನಾದ ಕೃಷ್ಣನೇ, ಎನ್ನನ್ನು ಕಣ್ಣು ಬಿಟ್ಟು ನೋಡು ಎಂಬಂತೆ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಧೈರ್ಯದಿಂದ ತನ್ನ ಶೃಂಗಾರವನ್ನೂ-ಗೌರವವನ್ನೂ ನಾಯಕನಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ಸುಂದರಿಯಾದ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ‘ಧೈರ್ಯ’ ವೆಂಬ ಅಯತ್ನಜ ಅಲಂಕಾರವೂ ಆಯುಧದಂತೆ ಶೋಭಿಸಿದೆ.

ನಾಯಿಕಾ ವಿಧಗಳಾದ ಪ್ರಗಲ್ಭವಚನ, ಉತ್ತಮಾ ನಾಯಿಕೆ, ಧೀರಾ, ಅಕ್ಷತಾ, ಯಾಯಾವರ, ಕ್ಷತ್ರಿಯಾ, ಉದಾತ್ತ, ಮರ್ದಿನಾಭಿಸಾರಿಕೆ, ಜ್ಯೋತ್ಸಾಭಿಸಾರಿಕೆ, ತಿಮಿಸ್ರಾಭಿಸಾರಿಕೆ, ಈಷತ್-ಪ್ರಗಲ್ಭ-ವಚನ, ಪ್ರೌಢಾ, ಸಾಮಾನ್ಯ, ಅಧಮಾ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ‘ಧೈರ್ಯ’ ಅಲಂಕಾರವು ಹುದುಗಿದ್ದು ಇವರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ದೃಢತ್ವ ವನ್ನೂ-ಧೈರ್ಯವನ್ನು ತೋರುವುದು ಅವಶ್ಯಕ.

ಸ್ವಭಾವಜ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು:-

೧೧. ಲೀಲಾ ಲಕ್ಷಣ:

ಪ್ರಿಯಾನುಕರಣಂ ಲೀಲಾಮಧುರಾಂಗವಿಚೇಷ್ಟಿತೈಃ ||೩೭||

-ದಶರೂಪಕ ೨:೫೯-೬೧

ವಿನೋದ ಚೇಷ್ಟೆಗಾಗಿ ಪ್ರಿಯನ ಮಾತನ್ನೋ, ವೇಷವನ್ನೋ ಸವತಿಯ ನುಡಿಗಳನ್ನೋ ಅನುಕರಿಸುವುದು. ರತಿಕ್ರೀಡೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಅಂಗಜ ಪ್ರಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಧುರವಾಗಿ ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಪುನರಾವರ್ತಿಸುವುದು. ಇದನ್ನೇ 'ಲೀಲಾ' ಎಂದು ನಾಯಿಕೆಯ ಹತ್ತು ಬಗೆಯ 'ಸ್ವಭಾವಜ'ಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆ ಸ್ವಯಂ ಆಗಿ ಮಾತನಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರಿಯನ ಮಾತನ್ನೋ, ಸವತಿಯ ನುಡಿಗಳನ್ನೋ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ತೋರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶವನ್ನೂ ಹೊಂದದೆ ನಾಯಕಾ-ಸವತಿಯರ ವೇಷಭೂಷಣ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಅವರ ಹಾವ-ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ಕಳೆದು ಹೋದ ರಸನಿಮಿಷಗಳನ್ನು ಅಂಗಾಂಗ ಚಲನ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

ಉದಾ: ಕೆ.ಎನ್. ದಂಡಾಯುಧಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೆ ವಿರಚಿತ ರಾಗಮಾಲಿಕ ವಣಂಗನ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ -"ಪಾಮಾಲ್ಯ ಶೂಡಿ ಮೋಹನ ಪಾದಂ ಪಣಿವೇ-ನಾನ್" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಾಯಿಕೆಯು, ನಾಯಕನ ರೂಪ ಗುಣಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಮಧುರವಾದ ವಾಕ್‌ಪುಷ್ಪಮಾಲೆಯನ್ನೇ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಅರಳಿಸಿಕೊಂಡು ವಸಂತ ಕಾಲದ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ, ಪ್ರಿಯನ ಆಗಮನ, ಸ್ವಾಗತ, ಸುಖಾಸೀನ, ಉಯ್ಯಾಲೆಯಲ್ಲಿ ತೂಗುವುದು, ಪಾದಗಳಿಗೆ ಪುಷ್ಪಮಾಲಾ ಸಮರ್ಪಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸುವುದಿದೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಲಜ್ಜಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇದೇ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸುಪ್ತವಾದ 'ಲೀಲಾ' ಅಲಂಕಾರ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಲೀಲಾ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

೧೧. ವಿಲಾಸ ಲಕ್ಷಣ:

ತಾತ್ಕಾಲಿಕೋ ವಿಶೇಷಸ್ತು ವಿಲಾಸೋಂಗ ಕ್ರಿಯಾದಿಷು ||

-ದಶರೂಪಕ ೨:೬೧-೬೨

ಪ್ರಿಯನ ಸಂದರ್ಶನದಿಂದಲೋ, ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿಗೆ ಆತ ಬಂದದ್ದರಿಂದಲೋ, ಆತನ ಬಗ್ಗೆ ವಾರ್ತೆ ಕೇಳಿದ್ದರಿಂದಲೋ, ನಾಯಕನಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುವುದು, ಸಂಧಿಸುವುದು, ಸಮಾಯೋಗ, ಉಯ್ಯಾಲೆಯಲ್ಲಿ ತೂಗುವುದು ಹಾಗೂ ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಅಂಗಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ತೋರುವ ವಿಶೇಷ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ವಿಲಾಸ ಲಕ್ಷಣ.

ಉದಾ: ಮೈಸೂರು ಕರಗಿರಿರಾಯರ ಜಾವಳಿ “ಮಾತಾಡ ಬಾರದೇನೋ” ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ ಸಾಧಾರಣ. ತನ್ನ ದೇಹ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿರುವ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾಳೆ.

“ಅಂಗಕ್ಕೆ ಬೆಳದಿಂಗಳ ಬಿಸಿಲಾಗಿ ತೋರ್ಪುದು|

ಭೃಂಗದ ಧ್ವನಿ ಕೇಳಿ ಭೀತಿಯಪ್ಪುದು ಸ್ವಾಮಿ||

ಹೀಗೆ ನಾಯಿಕೆಯ ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ದೈಹಿಕ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತೋರಿ ಬರುವ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಿದೆ. ಇದೇ ‘ವಿಲಾಸ ಲಕ್ಷಣ’.

ಈ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆ, ಅಥವಾ ನಾಯಿಕೆ, ಲಜ್ಜಾಪ್ರಾಯ ರತಿ, ನವಯೌವನ, ನವ-ಅನಂಗ ರಹಸ್ಯ, ಸಾಧಾರಣ, ಗಣಿಕಾ, ರೂಪಜೀವಾ, ವಿಲಾಸಿನೀ, ವೇಶ್ಯಾ, ಲಲಿತಾ, ರತ್ನಾನಂದ ಪರವಶಾ, ನವೋಡಾ ಇತ್ಯಾದಿಯರಲ್ಲಿ, ಅವರ ಸ್ವಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ವಿಲಾಸ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊರತೋರುವುದು.

೧೩. ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ ಲಕ್ಷಣ:

ಅಕಲ್ಪರಚನಾಲಾಪಿ ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ: ಕಾಂತಿಪೋಷಕೃತ್ ||೩೮||

‘ಶರೂಪಕ ೨:೬೧-೬೨

ನಾಯಿಕೆಯ ಶೃಂಗಾರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ತೋರುವ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಆದರೂ, ಮನ್ಮಥವಿದ್ಯೆಯ ಕಾಂತಿಗೋಸ್ಕರವಾಗಿ ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಆಡಂಬರವನ್ನು ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ ಲಕ್ಷಣ. ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು, ಜಾವಳಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕಾರಣ, ಇಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಾಯಿಕೆಯ ಅಂಗಜ ಚಲನ ವಲನಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ, ನಾಯಕನನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸಲು ಅಲಂಕಾರಾಡಂಬರವನ್ನು ಆಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಸ್ವಾಧೀನಪತಿತಾ ನಾಯಿಕಾ ಹಾಗೆ ವಾಸಕಸಜ್ಜೆಯಲ್ಲೂ ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಖರಹರಪ್ರಿಯ ರಾಗದ, ಕೆ.ಎನ್. ದಂಡಾಯುಧಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳಿ ವಿರಚಿತ ವರ್ಣಂನಲ್ಲಿ, “ವಾಗ್ಧನ್ ಎನ್ ಸೈ ಮುರುವಾ ವರುವಾನೋ ಶೋಲ್ಲಡಿ” ನಾಯಕನ ಆಗಮನಾಭಿಲಾಷಿ ವಾಸಕಸಜ್ಜೆ, ತನ್ನ ತಾನೇ ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಅಯತ್ನಜವಾದಿ ದೀಪ್ತಿ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪೋಣಿಸಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸೌಂದರ್ಯವತಿಯಾಗಿ ತೋರಲು ಹವಣಿಸುವುದಿದೆ.

ಸುರತಿ, ವಿಚಿತ್ರಾ, ಮಧ್ಯಾ, ಪುಣ್ಯಕಾಮಿನ, ಲಲಿತಾ, ರತಿಪ್ರೀತಿಮತಿ, ಸೌಂದರ್ಯಗರ್ವಿತಾ, ಅಭಿಸಾರಿಕಾ, ಸಾಮಾನ್ಯ, ಗಣಿಕಾ, ವಿಲಾಸಿನಿ, ರೂಪ ಜೀವಾ, ಮುಂತಾದ ನಾಯಿಕೆಯರ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು.

೧೪. ವಿಭ್ರಮ ಲಕ್ಷಣ:

ವಿಭ್ರಮಸ್ವರಯಾ ಕಾಲೇಭೂಷಾಸ್ಥಾನವಿಪರ್ಯಯಃ|

-ದಶರೂಪಕ ೨:೬೩-೬೫

ಶೃಂಗಾರ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತಲ್ಲಿನಳಾಗಿ ಹೋದ ನಾಯಿಕೆಯ ಮತಿ ಅಲ್ಪವಿಭ್ರಮಗೊಂಡಾಗ, ಅವಯವಗಳ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವಿಲ್ಲದೆ, ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳ ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟವಾಗುವುದು, ಈ ಲಕ್ಷಣವೇ ವಿಭ್ರಮ ಲಕ್ಷಣ.

ಉದಾ:- ಕದುಪಿನಲ್ಲಿ ತಿಲಕ, ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಲಾಕ್ಷಾರಸ, ಸೊಂಟದಲ್ಲಿ ಸರ, ಹಣೆಗೆ ಕಾಡಿಗೆ, ಅಂತೆಯೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೂ, ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ವೈಖರ್ಯ ಹೊಂದಿರುವುದು. ಶ್ರೀ ಪುರಂದರದಾಸ ವಿರಚಿತ “ಜಯ ಜಯ ಜಯ ಶ್ರೀ ರಾಮ ನಮೋ” ಎಂಬ ದೇವರ ನಾಮದಲ್ಲಿ ಗೋಪಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ತೋರುವ ವಿಭ್ರಮ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅತಿ ಮನೋಹರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ:

ಈ ಕೀರ್ತನವೊಂದೇ ಸಾಕು. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲಿನ ಸುಧೆಗೆ ವಿಭ್ರಮಗೊಂಡ ಗೋಪಿಯರು ಉನ್ನತರಾಗಿ, ತಮ್ಮೊಳಗಿನ ವಿಭ್ರಮಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಮೆರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸೂಕ್ತ ರಚನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ವಿಭ್ರಮ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ವಿಚಿತ್ರ ಸುರತಾ, ಪ್ರರೋಢ ಸ್ಮರ ಯೌವನ, ಪ್ರಾದುರ್ಭೂತ ಮಧ್ಯಾ, ಲಜ್ಜಾಪ್ರಾಯ ರತಿ, ಲಲಿತಾ, ಸಮಾನ-ಲಜ್ಜಾ-ಮದನಾ, ಪ್ರೋದ್ಯಾತಾರುಣ್ಯಶಾಲಿನ, ಸಮಸ್ತ ರತಿಕೋವಿದ, ಭಾವೋನ್ನತ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ‘ವಿಭ್ರಮ’ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

೧೫. ಕಿಲಕಿಂಚಿತ ಲಕ್ಷಣ:

ಕ್ರೋಧಾಶ್ರುಹರ್ಷಭೀತ್ಯದೇ: ಸಂಕರ: ಕಿಲಕಿಂಚಿತಮ್॥

-ದಶರೂಪಕ ೨:೬೩-೬೫

ನಾಯಕನ ಆಗಮನದಲ್ಲಿ ತಡವಾದಾಗ ಕ್ರೋಧಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತ, ನಂತರ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ದುಃಖಿಸುತ್ತಾ ಪ್ರಿಯಾಗಮನದಿಂದ ಹರ್ಷಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ನಂತರದಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಒಡನಾಟದಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲಾ ಮತ್ತೇನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ವಭಾವ ಮಿಶ್ರಣವೇ ಕಿಲಕಿಂಚಿತ ಲಕ್ಷಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ನಾಯಿಕಾ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕಿಲಕಿಂಚಿತ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಮತ್ತೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ: ಉತ್ತುಕ್ಕಾಡ್ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯಾರವರ ಖಾನಡ ರಾಗದ ರಚನೆ- “ಅಲೈಪಾಯುದೇ ಕಣ್ಣಾ, ಎನ್ ಮನಮಿದ್ ಅಲೈಪಾಯುದೈ” ಎಂಬುವಲ್ಲಿ “ತನಗಡಲ್ ಅಲೈತನಲ್ ಕದಿರನನೊಳಿಯೆನ | ಇಣಿರ್ ಕಡಲೆನ ಕಳಿಕ್ಕವಾ|| ಎನ್ನುತ್ತಾ ನಾಯಕನಾದ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನೊಂದಿಗೆ ಸೂರ್ಯಕಿರಣಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತಿರುವ ಅಲೆಗಳ ಹೊಳೆಯಲ್ಲಿ ಆಡಲು ಆಹ್ವಾನ ನೀಡುತ್ತಾ ಹರ್ಷಗೊಳ್ಳುವ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಕಂಡರೆ ಮತ್ತೆ ಆಕೆಯೇನು “ಕದರೀ... ಮನಮುರುಹೀ ನಾನಳ್ಳೆಕ್ಕಾವೋ, ಇದರು ಮಾದರುಡನ್ ನೀ ಸುಖೀಕ್ಕವೋ” ಎಂಬ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಇತರೆ ಗೋಪಿಯರೊಂದಿಗೆ ಸುಖಿಸುತ್ತಿರುವುದಾಗಿ ಕ್ರೋಧಿತಗೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಮುಂದೆ “ಇದು ತಗುಮೋ, ಇದು ಮುರಯೋ, ಇದು ಧರುಮಮೋ ತಾನೋ? ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯ ಭೀತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಬಂದರೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ‘ವೇದನೈ ಮಗವೋಡು’ ಎಂಬ ಪದದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ನೊಂದು ಕಣ್ಣೀರಿಡುವ ಅಭಿನಯ ಮನೋಜ್ಞವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಈ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ‘ಕಿಲಕಿಂಚಿತ’ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿದೆ.

ಇದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಮುಗ್ಧೆ, ಅಧಮಾ, ಅಧೀರಾ, ನವ ಯೌವನ, ಪ್ರಥಮಾರ್ತೀರ್ಣ ಯೌವನ, ಪ್ರಥಮಾರ್ತೀರ್ಣ ಮದನ ವಿಕಾರ, ಸಮಧಿಕ ಲಜ್ಜಾವತಿ, ರತ್ಯಾನಂದ ಪರವಶಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ 'ಕಿಲಕಿಂಚಿತಾ' ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

೧೧. ಮೊಟ್ಟಾಯಿತಾ ಲಕ್ಷಣ:

ಮೊಟ್ಟಾಯಿತಂ ತು ತದ್ಭಾವಭಾವನೇಷ್ಟಕಥಾದಿಷು ||

-ದಶರೂಪಕ ೨:೬೩-೬೪

ಪ್ರಿಯತಮನ ಕಥೆಯನ್ನು ಸಖಿಯ ಮೂಲಕವೋ, ಮತ್ಯಾವುದೋ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿ, ಚಿತ್ತವಿಭ್ರಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾದ ಆ ಅನುರಾಗದ ವಿಷಯವನ್ನು ಮನದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮೊಟ್ಟಾಯಿತಾ ಲಕ್ಷಣ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಬರುತ್ತದೆ.

ಉದಾ: - ಸ್ವೀಯಾ-ಮಧ್ಯಾ-ಪೋಷತಪತಿಕಳಾದ ನಾಯಿಕೆ, ತನ್ನ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ, ಪ್ರವಾಸದಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಕನು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕನವರಿಸುವುದು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞಪದಂ, ಆನಂದ ಭೈರವಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಾಯಕನು “ತೃಪ್ತಿಸಬೇಡ ಆಹಾರವನು, ಅತಿವೃಥ ಪಡಬೇಡ, ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಬೇಡ, ಕನವರಿಸಬೇಡ” ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಪುನಃ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಮೊಟ್ಟಾಯಿತಾ ಲಕ್ಷಣಭಾವದಿಂದ ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಕಾದಿರುವ ಸಂದರ್ಭವಿದೆ.

ಮೊಟ್ಟಾಯಿತಾ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪ್ರವಾಸೋತ್ಪತಿಕಾ, ಪ್ರೋಷಿತಬರ್ತಕಾ, ವಾಸಕಸಜ್ಜ, ಮುಗ್ಧಾ, ಪ್ರರೋಧ ಸ್ಮರ ಯೌವನ, ಪ್ರಾದುರ್ಭೂತ ಮಧ್ಯಾ, ರತಿಪ್ರೀತಿಮತಿ, ವಿಶ್ರಬ್ಧ ನವೋಡಾ, ವೃತ್ತವರ್ತಿಷ್ಯಮಾನ ಸುರತಗೋಪನಾ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗರ್ವಿತಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುವುದು.

೧೧. ಕುಟ್ಟಿ ಮಿತ ಲಕ್ಷಣ:

ನಾನಂದಾಂತ: ಕುಟ್ಟಿಮಿತಂ ಕುಷ್ಠೇತ್ ಕೇಶಾಧರಗ್ರಹೇ||

-ದಶರೂಪಕ ೨:೬೬

ಶೃಂಗಾರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ನಾಯಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸುವ ಚೇಷ್ಟೆಗಳಿಗೆ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾ ಆಕೆಗೆ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಅನಂದವನ್ನು ಬಚ್ಚಿಟ್ಟು ತೋರಿಕೆಯ ಕೋಪ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿ ಅನ್ಯಮುಖೆ ಎನಿಸುವಂತೆ ನಟಿಸುವುದೇ ಕುಟ್ಟಿಮಿತ ಲಕ್ಷಣ.

ಉದಾ:- ಮುಖವನ್ನಿಟ್ಟು ಸಭಾಪತಿಯವರ ಮೋಹನ ರಾಗದ, ಛಾಪು ತಾಳದ “ ಪದಕಿನಿಟಿಕಾ ಪೋವಲೇನಾ” ಎಂಬ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧತೆಯ ಹೊಸ್ತಿಲಲ್ಲಿರುವ, ನವ ಅನಂಗ-ರಹಸ್ಯ ನಾಯಿಕೆ ಭೀತಿಯಿಂದ ಆತಂಕಗೊಂಡು ಶೃಂಗಾರ ಚೇಷ್ಟೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾ ಕೋಪ ಪ್ರದರ್ಶನಗೈಯುತ್ತಾ ಕುಟ್ಟಿಮಿತ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತಳು.

ಅಲ್ಲದೆ ಮಾನವತೀ ಸುರತಿ ವಿಚಿತ್ರಾ ಮಧ್ಯಾ, ಗರ್ವಿತಾ, ಧೀರಾ, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ, ಲಜ್ಜಾ-ಪ್ರಾಯ-ರತಿ, ನವ-ಅನಂಗ-ರಹಸ್ಯ, ಉದ್ವಿಗ್ನಾ, ಪ್ರೇಮಗರ್ವಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಕುಟ್ಟಿಮಿತ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ, ಶೃಂಗಾರ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಳೆ ತುಂಬಬಹುದು.

೧೨. ಬಿಬ್ಬೋಕ ಲಕ್ಷಣ:

ಗರ್ವಾಭಿಮಾನಾದಿಷ್ಟೇಪಿ ಬಿಬ್ಬೋಕೋನಾದರ ಕ್ರಿಯಾ ||೩೭||

-ದಶರೂಪಕ ೨:೬೭-೬೮

ಇಷ್ಟವಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಗರ್ವಾಭಿಮಾನಗಳಿಂದ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾ ಪ್ರಿಯವಾದವರಲ್ಲೂ ಅನಾದರವನ್ನು ತೋರಿ ಅಹಂಕಾರಪಟ್ಟಾಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಬ್ಬೊಕೆ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇದನ್ನು 'ವಿಮ್ವೋಕ' ಲಕ್ಷಣವೆಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯರ ಸ್ವಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಬ್ಬೊಕೆ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಉದಾ:- ರಾಮಾಯಣದ ಕೈಕೇಯಿ, ದಶರಥನಲ್ಲಿ ಗರ್ವದಿಂದ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಶ್ರೀರಾಮನನ್ನು ವನವಾಸಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಆಕೆಯ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಬಿಬ್ಬೊಕೆ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ, ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ನಾಯಿಕಾ, ಮಾನವತೀ ನಾಯಿಕಾ, ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಗರ್ವಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಬಿಬ್ಬೊಕಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

ಅಂತೆಯೇ, ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ನಾಯಿಕಾ, ಮಾನವತೀ ನಾಯಿಕಾ, ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಗರ್ವಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಬಿಬ್ಬೊಕಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

೧೮. ಲಲಿತ ಲಕ್ಷಣ:

ಸುಕುಮಾರಾಂಗವಿನ್ಯಾಸೋ ಮಸ್ಯಕೋ ಲಲಿತಂ ಭವೇತ್ ||೪೧||

-ದಶರೂಪಕ ೨:೬೭-೬೮

ತಾರುಣ್ಯದ ಹಂತದಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಿಕೆ, ತನ್ನ ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪಗಳೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಮೃದುತ್ವವನ್ನೂ, ಲಾಲಿತ್ಯವನ್ನೂ ತೋರುತ್ತಾ ಕಮಲದಳಗಳಂತೆ ಸುಕೋಮಲವಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಲಲಿತ ಲಕ್ಷಣ. ರಾಮಾಯಣದ ಸೀತಾದೇವಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲೂ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನೂ, ಲಾಲಿತ್ಯವನ್ನೂ ಗಮನಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಂಚವಟಿಯ ಕುಟೀರಲ್ಲಿರುವ ಸೀತೆ, ಕೊಳದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮುಖಕಮಲಗಳನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ತಾವರೆಯಂತೆಯೇ ಸುಕುಮಾರವಾಗಿರುವವಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಲಲಿತಾಭಾವದಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಲಲಿತಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಮುಗ್ಧಾ, ದಿವ್ಯ, ಉದಾತ್ತ, ಪ್ರಥಮಾ-ತೀರ್ಣ-ಯೌವನಾ, ದೇವ-ಗಂಧವೀರೆ, ನವ ಯೌವನ, ದೇವೀ, ಜ್ಞಾತಯೌವನ, ಅಜ್ಞಾತಯೌವನಾ, ಶಾಂತಾ, ಲಲಿತಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರ ಸ್ವಭಾವಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು.

೨೦. ವಿಹೃತ ಲಕ್ಷಣ:

ಪ್ರಾಪ್ತಕಾಲಂ ನ ಯದ್ವ್ಯಯಾದ್ವೀಡಯಾ ವಿಹೃತಂ ಹಿ ತತ್ ||

-ದಶರೂಪಕ ೨:೬೯-೭೦-೭೦

ಹೇಳಬೇಕಾದ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಲು ಪ್ರಾಪ್ತ ಸಮಯವಾದರೂ, ಲಜ್ಜಾಕ್ರಾಂತಳಾಗಿ ಹೇಳದೆ ಸುಮ್ಮನಾಗುವುದೇ ವಿಹೃತ ಲಕ್ಷಣ. ಇದನ್ನು ವಿಕೃತ ಲಕ್ಷಣ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ವಿಹೃತ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಮುಗ್ಧಾ, ಜ್ಞಾತ ಯೌವನಾ, ಅಜ್ಞಾತ-ಯೌವನ, ರತಿ ಪ್ರೀತಿಮತಿ, ರತ್ಯಾನಂದ ಪರವಶಾ, ಸಮಾನ-ಲಜ್ಜಾ-ಮದನಾ, ಮಾನಮೃದು, ಸಮಧಿಕ ಲಜ್ಜಾವತಿ, ಪ್ರಥಮಾತೀರ್ಣ ಮದನವಿಕಾರ ಲಕ್ಷಿತಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಹೇಳಬೇಕಾದ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಲು ಪ್ರಾಪ್ತ ಸಮಯವಾದರೂ, ಲಜ್ಜಾಕ್ರಾಂತಳಾಗಿ ಹೇಳದೆ ಸುಮ್ಮನಾಗುವುದೇ ವಿಹೃತ ಲಕ್ಷಣ. ಇದನ್ನು ವಿಕೃತಲಕ್ಷಣ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ವಿಹೃತ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಮುಗ್ಧಾ, ಜ್ಞಾತ ಯೌವನಾ, ಅಜ್ಞಾತ-ಯೌವನ, ರತಿ ಪ್ರೀತಿಮತಿ, ರತ್ಯಾನಂದ ಪರವಶಾ, ಸಮಾನ-ಲಜ್ಜಾ-ಮದನಾ, ಮಾನಮೃದು, ಸಮಧಿಕ ಲಜ್ಜಾವತಿ, ಪ್ರಥಮಾತೀರ್ಣ ಮದನವಿಕಾರ ಲಕ್ಷಿತಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

೨೧. ಮದ ಲಕ್ಷಣ:

ನಾಯಕನ ಜ್ಯೇಷ್ಠ ನಾಯಿಕೆ ತಾನೆಂಬ ಸೌಭಾಗ್ಯಗರ್ವದಿಂದ ಮನೋಹರವಾದ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ತಾರುಣ್ಯ

ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಉದಿಸಿದ ಅಹಂಕಾರವೇ 'ಮದ ಲಕ್ಷಣ'. ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ವಿಶ್ವನಾಥನು ತನ್ನ 'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ'ದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಉದಾ:- ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ರಚಿತ ಕೇದಾರ ಗೌಳ ರಾಗದ ಪದಂ “ರಮ್ಯನವೇ ಸಮ್ಮುಖಾನಾ ರಾಯಭಾರಮುಲೇಲೇ” ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯಳೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಗರ್ವದಿಂದ ನಾಯಕನ ಮೇಲಿನ ಹಕ್ಕಿನಿಂದ ಆತನು ತನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಬರಲು ಯಾವ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ? ತಾನೇ ಅವನದ್ದಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಸನ್ಮಾನದಿಂ ಕರೆತರಬೇಕೇನು? ಮುಷ್ಟ ಗೋಪಾಲನು ಎನ್ನುತ್ತಾ ಬರದೆ ನನ್ನನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವನೇ? ಎಂಬಂತೆ ಹಕ್ಕಿನಿಂದ ತನ್ನ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥ ಭಾವಾಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮದದ ಅಲಂಕಾರ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ಯಾವುದೇ ನೃತ್ಯಬಂಧವಿರಲಿ, ಅಲ್ಲಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗರ್ವಿತಾ ಪ್ರೇಮಗರ್ವಿತ, ಸೌಂದರ್ಯಗರ್ವಿತಾ, ಸೌಭಾಗ್ಯಗರ್ವಿತಾ, ನೈಪುಣ್ಯಗರ್ವಿತಾ, ಯೌವನಗರ್ವಿತಾ, ಸೌಕುಮಯ ವಿಲಾಸ ಗರ್ವಿತಾ, ಉದ್ಧಟಾ ನಾಯಿಕೆಯರು ಒದಗಿ ಬಂದರೆ ಸಾತ್ವಿಕಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸ್ವಭಾವಜ ಚೇಷ್ಟೆಯಾದ ಮದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

೨೨. ತಪನ ಲಕ್ಷಣ:

ಕಾಂತನ ಅಗಲಿಕೆಯಿಂದ ವಿರಹಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ನೊಂದುಕೊಳ್ಳುವವಳು ಕಾಮವಿಕಾರತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ 'ತಪನ ಲಕ್ಷಣ' ಗಳಿಗೆ ಎಡೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಖಿಯ ಮೂಲಕ ನಾಯಿಕೆಯ ತಪನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಉದಾ: ಶ್ರೀ ಜಯದೇವ ಕವಿ ರಚಿತ ಗೀತಾಗೋವಿಂದದ ೯ನೇ ಅಷ್ಟಪದಿ (ಸರ್ಗ-೪)ರಲ್ಲಿ “ರಾಧಿಕಾ ತವವಿರಹೇ ಕೇಶವಾ” ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯವಿದೆ. ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರಾಧೆಯು ಕೃಷ್ಣನಿಗಾಗಿ ತಾಳಿದ ವಿರಹಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತೋರುವ ಅಷ್ಟಪದಿ. ರಾಧಿಕೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸಖಿಯು ಕೇಶವನಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ

ಮುಂದಿಟ್ಟಳು. “ಎಲೈ ಕೇಶವನೇ, ರಾಧೆಯು ಅತಿ ದೀರ್ಘವಾದ ನಿಟ್ಟುಸಿರನ್ನೂ, ಅಂತಃತಾಪ ಕಾರಣವಾದ ಕಾಮಾಗ್ನಿಯನ್ನಾಗಿ ಭಾವಿಸುವಳು. ರಾಧೆಯು, ನನ್ನೊಂದು ವಿರಹದಿಂದ ನೊಂದವಳಾಗಿ ದೃಗ್ಗೋಚವಾಗುತ್ತಿರುವ ಚಿಗುರುಗಳಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಹಾಸಿಗೆಯನ್ನು ಕೆಂಪಾಗಿಸುವುದು, ಸಂತಾಪವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು ಮುಂತಾದ ವಿರಹಾಗ್ನಿಯಿಂದ ಬೆಂದವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ” ಹೀಗೆ ವಿರಹಾವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಆ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ತಪನಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಸಖಿಯು ಹಲವಾರು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಅಷ್ಟಪದಿಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ತಪನ ಅಲಂಕಾರವು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ರಾಧೆಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಆವರಿಸಿದೆ. ತಪನಾಲಂಕಾರ ಅಥವಾ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಾ ನಾಯಿಕೆ, ಪ್ರೇಷಿತಭರ್ತಕಾ, ವೃತ್ತಸುರತಗೋಪನಾ, ಅನುಶಯನಾ, ವರ್ತಮಾನ ವಿಘಟಂ, ಭಾವಿಸ್ಥಾನ ಭಾವಶಂತಯಾ, ಚೌರಾಗಮನ-ಚಿಂತಾಕುಲ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

೨೩. ಮೌಢ್ಯ ಲಕ್ಷಣ:

ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಿಳಿದವಳೇ ಆದರೂ, ಯಾವ ಜ್ಞಾನವೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ಮೌಢ್ಯಭಾವದಿಂದ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ನಾಯಕನಿಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾಕುವವಳಲ್ಲಿ ಮೌಢ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು.

ಉದಾ:- ಧರ್ಮಪುರಿ ಸುಬ್ಬರಾಯರ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ಕಾಫಿ ರಾಗದ ಜಾವಳಿ- “ಪರುಲನ್ನಮಾಟ ನಮ್ಮ (ವದ್ದು) ಪ್ರಾಣನಾಯಕ”ದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಮುಖ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿರಲು ಕಾರಣವೇನು? ಮುಂದೆ ಬಂದವಳು ಯಾವಳೋ ಆತನಿಗೆ ಮದ್ದು ಹಾಕಿದಳೇ? ಮುಂದೆ ನಡೆಯಬೇಕಾದದ್ದು ಈಗಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆಯೇ? ಎಂದೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾ ನಾಯಕನು ಆಡುತ್ತಿರುವ ನಾಟಕವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಮುಗ್ಧಳಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೌಢ್ಯಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೌಢ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯಾ, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ, ಪುಣ್ಯಕಾಮಿನಿ, ಜ್ಞಾತಯೌವನ, ಅಜ್ಞಾನ-ಯೌವನ, ವಿಶ್ವಬ್ಧನವೋಡಾ, ವಚನ-ವಿಧ್ಯಾ, ಸಮಾನ-ಲಜ್ಜಾ-ಮದನಾ ಮುಂತಾದ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಮೌಢ್ಯಲಂಕಾರವನ್ನು ತೋರಬಹುದು.

೨೪. ವಿಕ್ಷೇಪ ಲಕ್ಷಣ:

ಒಡವೆಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾತ್ರವೇ ಧರಿಸಿಕೊಂಡು, ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಅತ್ತಿತ್ತ ನೋಡುತ್ತಾ ಪತಿಯ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಕೊಂಚವೇ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುವಾಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅಲಂಕಾರ ವಿಶೇಷವೇ ವಿಕ್ಷೇಪ ಲಕ್ಷಣ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಟಕ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ವಿಕ್ಷೇಪ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿತಾ, ಪತಿವಂಚನಾ ನಿಪುಣ, ಕ್ರಿಯಾ-ವಿಧಗ್ಧಾ, ವಚನ-ವಿಧಗ್ಧಾ, ಅಧೀರ, ಸಾಧಾರಣ, ರೂಪಜೀವ, ವಿಲಾಸಿನಿ ಮುಂತಾದ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ವಿಕ್ಷೇಪಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

೨೫. ಕುತೂಹಲ ಲಕ್ಷಣ:

ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ, ಮನೋಹರ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಚಿತ್ತಕ್ಷೋಭೆಯೇ ಕುತೂಹಲ ಲಕ್ಷಣ. ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಯಿಕೆ, ತಲೆಗೂದಲನ್ನು ಬಾಚುತ್ತಿರುವಾಗಲೋ, ತಿಲಕವನ್ನು ಇಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೋ, ಕೈಕಾಲುಗಳಿಗೆ ಅಲತಿಕೆಯನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭ ನಾಯಕಾಗಮನದ ದಾರಿ ನೋಡಲೆಂದು ಧಾವಿಸಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಚಾಂಚಲ್ಯವೇ ಕುತೂಹಲ ಅಲಂಕಾರವಾಗಿ ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕೆ, ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಸಜ್ಜುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಾಗ, ಕುತೂಹಲಾಲಂಕಾರ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಉದಿಸುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ವಿಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಕೆ.ಎನ್. ದಂಡಾಯುಧಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೆಯವರು ರಚಿಸಿರುವ ವರ್ಣಂನಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲೂ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲೂ ಕುತೂಹಲಾಲಂಕಾರ ಹೊಂದಿರುವ ನಾಯಿಕೆಯ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

“ತಾಮದಂ ಸೈಯಲಾಗುಮೋ ಇದೀ ಸಮಯಮ್” ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಮಧ್ಯದಲ್ಲೇ ಸಿಂಗಾರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿ ದಾರಿ ನೋಡುವುದು, ಪಂಜರದಲ್ಲಿ ತೂಗುವ ಗಿಳಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವುದು, ನಾಯಕನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಂಡು ಕ್ಷೋಭೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ

ಮೈಮರೆಯುವುದು, ಮರದಿಂದ ತರಗೆಲೆಗಳು ಬಿದ್ದ ಸದ್ದು ಕೇಳಿ ಭರದಿಂದ ಕುತೂಹಲ ಲಕ್ಷಣದಿಂದಾಗಿ ಬಾಗಿಲ ಬಳಿ ಓಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ.

‘ಕುತೂಹಲ ಲಕ್ಷಣ’ ವನ್ನು ಮುಗ್ಧಾ, ಗಾಢ ತಾರುಣ, ಭಾವೋನ್ನತಾ, ಪ್ರೋದ್ಯತಾರುಣ್ಯಶಾಲಿನಿ, ಕ್ರಿಯಾವಿದಗ್ಧಾ, ಮಿಲನಾಮುದಿತಾ, ಮಿಲನ-ನಿಶ್ಚಯಮುದಿತಾ, ಅಜ್ಞಾನ-ಯೌವನ, ಸಾಹಸಿಕ ಮುಂತಾದವರ ಅಭಿನಯ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

೨೬. ಹಸಿತ ಲಕ್ಷಣ:

ಯೌವನದ ಅರಳುವಿಕೆಯಿಂದ ಸ್ತೀಸಹಜವಾದ ನಗು ಕಾರಣವಿದ್ದೂ, ಇಲ್ಲದೆಯೂ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಮನ್ಮಥೋಪಸ್ಥಿತಿಯಿದ್ದು, ವಿನಾಕಾರಣ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ ನಗೆ ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಸಿತ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಪೆಣ್ಣುಗಪ್ಪಿಯ ರಾಗದ ಪದಂ ‘ಎಪ್ಪೋ ವರುವಾರೋ’ ದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಆಗಮನಕ್ಕೆ ಕಾಯುವ ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಹಸಿನತ ಲಕ್ಷಣ ಅಲಂಕಾರಪ್ರಾಯವಾಗಿ ತೋರಿದೆ.

“ನರ್ಪರುವಂ ವಂದು| ಎನ್ನನಂ ಶೋರುತ್ತೈ||

ಕರ್ಪಣೈಗಳ್ ಫಲ| ಕಾದಲ್ ಮೀರುದೇ||

ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಎಳೆತನ ದಾಟಿದ ಯೌವನ ಬಂದಿದ್ದು, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲಾಸ ಹಿಗ್ಗಿ, ನಾಚಿಕೆಯಿಂದ ಮನ್ಮಥಬಾಣಗಳಿಂದ ಚುಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡು, ಸೋತು ಅಡಿಗಡಿಗೆ ಸಂತಸದಿಂದ ನಗುತ್ತಿದ್ದುದು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹಸಿತ ಲಕ್ಷಣಗಳು, ಮುಗ್ಧಾ, ವಾಸಕಸಜ್ಜಾ, ಅಭಿಸಾರಿಕಾ, ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ, ಕನ್ಯಾ, ಸುರತಿ-ವಿಚಿತ್ರಾ-ಮಧ್ಯಾ, ಪ್ರಾದುರ್ಭೂತ ಮಧ್ಯ, ವಿಚಿತ್ರಸುರತಾ, ಗಾಢ ತಾರುಣ್ಯ, ಗಂಧರ್ವೀ, ನವ-ಯೌವನಾ, ನವ-ಅನಂಗಾ-ರಹಸ್ಯಾ, ಲಜ್ಜಾ-ಪ್ರಾಯ-ರತಿ, ಜ್ಞಾತ-ಯೌವನಾ, ಅಜ್ಞಾತ-ಯೌವನಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರ ಸ್ವಭಾವಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

೨೭. ಚಕಿತ ಲಕ್ಷಣ:

ನಾಯಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಷಯಕ್ಕೂ- ಚೇಷ್ಟೆಗೂ ಬೆದರುವುದು, ಚಕಿತಳಾಗುವುದು ಚಕಿತಾಲಂಕಾರವುಳ್ಳ ನಾಯಿಕಾ ಲಕ್ಷಣ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭರತನೃತ್ಯದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ, ನಾಯಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಕಲಾವಿದೆ ನಾಯಿಕೆಯು ಪಾತ್ರ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾಳೆಯೇ ಹೊರತು, ಅಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ನಿಜವಾದ ಉಪಸ್ಥಿತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಯಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಶೃಂಗಾರ ಚೇಷ್ಟೆಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ನಾಯಿಕೆಯು ಬೆದರುವುದು, ಚಕಿತಳಾಗುವುದು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಅದು ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಚಕಿತಲಕ್ಷಣವು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪೋಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಉಳಿದಂತೆ, ಮುಗ್ಧನಾಯಿಕಾ, ಪ್ರರೋಧ-ಸ್ಮರ-ಯೌವನ, ದೇವೀ, ದೇವ-ಗಂಧರ್ವೀರೋ, ಗಂಧರ್ವೀ, ನವ-ಯೌವನ, ನವ-ಅನಂಗ-ರಹಸ್ಯಾ, ಲಜ್ಜಾಪ್ರಾಯ-ರತಿ, ಪರಕೀಯಾ ನವೋಡಾ, ಲಕ್ಷಿತಾ, ಸಮಾನ-ಲಜ್ಜಾ-ಮದನಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಚಕಿತಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದಾಗಿದೆ.

೨೮. ಕೇಲಿ ಲಕ್ಷಣ:

ಮನ್ಮಥವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಆಡುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿನ ಅಲಂಕಾರ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೇಲಿ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಭರತನು ವಿವರಿಸಿರುವ ಇಪ್ಪತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕಾಲಂಕಾರಗಳ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣದ ಕರ್ತೃ ವಿಶ್ವನಾಥನು ಹಿಂದೆ ತಿಳಿಸಿದ ಮದ, ತಪನ, ಮೌಗ್ಧ್ಯ, ವಿಕ್ಷೇಪ, ಕುತೂಹಲ, ಹಸಿತ ಮತ್ತು ಕೇಲಿ ಎಂಬ ಎಂಟು ಹೊಸ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕೇಲಿ ಅಥವಾ ಕ್ರೀಡಿತಾ ಎನ್ನುವ ಅಲಂಕಾರವು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಈ ಸ್ವಭಾವಚಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಗಲ್ಭಾ, ಧೀರಾ, ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ, ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕಾ, ಪರಕೀಯಾ, ಸ್ವಕೀಯ, ಸಾಧಾರಣಾ, ವಿಚಿತ್ರ-ಸುರತಾ, ಪ್ರರೋಧ-ಸ್ಮರ-ಯೌವನಾ, ಆರೋಧಯೌವನಾ ಮಧ್ಯಾ, ಪ್ರಾದುರ್ಭೂತ ಮಧ್ಯಾ, ಸುರತ-ವಿಚಿತ್ರಾ ಮಧ್ಯಾ, ರೂಢಾ, ಮಾನುಷಿ, ಜ್ಯೇಷ್ಠ, ಗಣಿಕಾ, ರೂಪಜೀವಾ, ವಿಲಾಸಿನೀ,

ಲಲಿತಾ, ಅಕ್ಷತಾ, ಕ್ಷತಾ, ಯಾಯಾವರ, ಪುಣ್ಯಕಾಮಿನಿ, ಲಲಿತಾ, ನವೋಡಾ, ವಿಶ್ವಬ್ಧ ನವೋಡಾ, ರತಿಪ್ರೀತಿಮತಿ, ರತ್ಯನಂದಪರವಶಾ, ವೃತ್ತವರ್ತಿಷ್ಯಮಾನ ಸುರತಗೋಪನಾ, ಗರ್ವಿತಾ ಇನ್ನೂ ಹಲವಾರು ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ನಮಗೆ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿರುವ ಸ್ತ್ರೀರತ್ನಗಳಂಥ ಪಾರ್ವತಿ, ಸೀತಾದೇವಿ, ದ್ರೌಪದಿ, ಮೇನಕೆ, ಶಾಕುಂತಲೆ, ಸತಿ ಸಾವಿತ್ರಿ, ಮಣಿ ಮೇಘಲೆ ಇವರುಗಳು ಸ್ವಯಂ ನಾಯಿಕೆಯರು. ನಾಯಿಕಾ ವಿಧವಲ್ಲ! ಹಾಗಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಇವರಲ್ಲಿ ಅಂಗಜನ್ಯ, ಅಯತ್ನಜನ್ಯ, ಸ್ವಭಾವಜನ್ಯ ಆದ ಅಂಗ, ಗುಣ, ಸ್ವಭಾವ ವಿಶೇಷಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತೋರಿಬಂದಾಗ, ಅಲ್ಲಿ ಸಮಯ-ಸಂದರ್ಭಗಳು, ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ಇತರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಯಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ದೇಶೀ ಶೈಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಮಿಳಿತಗೊಂಡು ಸ್ತ್ರೀಯ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಯಾವ ನಾಟಕ-ಲಕ್ಷಣದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವೂ ಇಲ್ಲದೆ 'ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದೆ', 'ಸಾಹಿತ್ಯವಸ್ತು' ಮತ್ತು 'ನಾಯಿಕೆ' ಎಂಬೀ ಮೂರು ಅಂಗಗಳು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದು ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ 'ಕಲಾವಿದೆ' ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಂಗ. ಕಾರಣ, ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಆಕೆಯದ್ದೇ ಆದ ವಿಶೇಷವಾದ ಸಾತ್ವಿಕಾಲಂಕಾರಗಳು ಮನೆಮಾಡಿರುತ್ತವೆ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಸಂದರ್ಭ ಆಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಸ್ತುವಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ವಿವಿಧ ನಾಯಿಕಾ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ನಾಯಿಕೆಯ ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ನಾಯಿಕೆಗೆ ಸಹಜವಾದ ಅಂಗಜ, ಅಯತ್ನಜ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವಜ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಮುಖೇನ ತೋರಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಅಯತ್ನಜ (ಗುಣವಿಶೇಷತೆ)ದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಅಲಂಕಾರವನ್ನೂ, ನಾಯಿಕೆಯ ಅಂಗಜ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವಜ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಮುಖಾಂತರವೇ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಅತ್ಯವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಉದಾ:- ಅಯತ್ನಜವಾದ ಶೋಭಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಅಂಗಜವಾದ ಹಾವಾ-ಹೇಲಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಸ್ವಭಾವಜಾಲಂಕಾರವಾದ ಲೀಲಾ, ವಿಲಾಸ, ವಿಭ್ರಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಹಾಗಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ, ಸಾಕ್ಷಿಕಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅಪರೂಪವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಈವರೆಗೆ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದ 'ಸಾಕ್ಷಿಕಾಲಂಕಾರ'ದ ಸೊಬಗನ್ನು, ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿದರೆ ಅಭಿನಯವು ಮತ್ತೂ ಮನೋಹರವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ.

ಹಾಸ್ಯರಸ:- ಕೃಷ್ಣನು ಗೋಪಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಚೇಷ್ಟೆ ಮಲಗಿರುವ ಗೋಪಿಗೆ ಬೆಣ್ಣೆಮೀಸೆ, ಮಜ್ಜೆಗೆ ಮಡಿಕೆ ಹೊತ್ತ ಗೋಪಿಯ ಮಡಿಕೆಗೆ ಕಲ್ಲು ಹೊಡೆದುದು, ಉದ್ದೀಪಕವಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಗೋಪಾಲಕರ ಪ್ರಚೋದನೆ, ಗೋಪಿಕೆಯರು ಪುಕಾರು ನೀಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ.

ಕಾರುಣ್ಯರಸ:- ಆಲಂಬನವಾಗಿ ಪ್ರಿಯನು ದೂರದೇಶಕ್ಕೆ ತೆರಳಿರುವುದು. ನಾಯಕನು ಶರಣಾಗಿರುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಉದ್ದೀಪಕ ವಿಭಾವಗಳು ಪ್ರೋಷಿತ ಭರ್ತ್ಯಕಗಳಿಗೆ ದೊರಕಿದ ಸಖಿ ಸಾಂತ್ವನ, ಪತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ.

ರೌದ್ರರಸ:- ಮಹೇಶ್ವರನಿಗೆ ಮನ್ಮಥದರ್ಶನವೇ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ. ಉದ್ದೀಪಕ ವಿಭಾವವಾಗಿ ಮನ್ಮಥಬಾಣ, ಅಕಾಲವಸಂತ, ತಪೋಭಂಗ ಇತ್ಯಾದಿ.

ವೀರರಸ:- ಆಲಂಬನವಾಗಿ ನಾಯಕನ ವಿಜಯ. ಉದ್ದೀಪನವಾಗಿ ಶೋತ್ಯ ಹೊಗಳಿಕೆ, ಯುದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗ, ವಿಜಯೋತ್ಸವ.

ಭಯಾನಕ ರಸ:- ರಾಕ್ಷಸಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು, ಹಿರಣ್ಯಾಕ್ಷ, ಭಸ್ಮಾಸುರ ಮುಂತಾದವರೇ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ. ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವವಾಗಿ ಅಸುರರ ಭೀಕರ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು.

ಬೀಭತ್ಸ ರಸ:- ವಿಕೃತವಾದ ಮಹಾಗುಹಕುಕ್ಷಿ ರಾಕ್ಷಸ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ. ಉದ್ದೀಪಕ ವಿಭಾವವಾಗಿ ಹಾವಿನ ರೂಪದ ಕೈಗಳು, ರಾಹುಭಾಯಿ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಅದ್ಭುತರಸ:- ಶಿವತಾಂಡವವೇ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವವಾದಾಗ, ಉಮೆಯ ಲಾಸ್ಯ, ಮುನಿಗಳ ಉಪಸ್ಥಿತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಉದ್ದೀಪನಗಳಾಗಿವೆ.

ಶಾಂತರಸ:- ಮುನಿವಾಕ್ಯ, ತಪಸ್ಸು, ಬೋಧನೆಯೇ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ. ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವವಾಗಿ ಕ್ಷೇತ್ರದರ್ಶನ, ದೇವಸ್ತುತಿ, ಪೂಜಾವಿಧಿ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಅನುಭಾವ:- ವಿಭಾವದ ಪ್ರೇರಣಾ ಶಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗುವ ಮತ್ತು ವಿಭಾವವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಹೊರಬಂದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಅನುಭಾವ. ವಿಭಾವವು ಭಾವಾಂಕುರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅನುಭಾವವು ವಿಭಾವದ ಫಲವಾಗಿ ತನ್ನಂತಾನೇ ಹೊರಸೂಸುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಶ್ರೀರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಮಾಯಾ ಜಿಂಕೆಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ತೆರಳಿದ ರಾಮ, ಸೀತೆಯಾಗಿ ಅತ್ತ ಸ್ವರವನ್ನು ಮಾರೀಚನಿಂದ ಸೀತೆ ಆಲಿಸಿದಾಗ, ಕಣ್ಣೀರು ತನ್ನಂತಾನೇ ಸುರಿಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು. ಇದು ಭಯ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಅನುಭಾವ. ಅಂತೆಯೇ ದ್ರೌಪದಿ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣದ ಸಂದರ್ಭ, ಆಕೆಗೆ ಆದ ಅಪಮಾನವನ್ನು ತಾಳಲಾರದೆ, ಕಲಾವಿದೆಯು ದುಃಖದಿಂದ ಕಣ್ಣೀರು ತಾನಾಗೆ ಹರಿಯಬಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಂದರ್ಭದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣೀರು ಸಲ್ಲ. ಅವಮಾನದಿಂದ ಕುಬ್ಜಳಾದ ದ್ರೌಪದಿಯು ರೋಷವತಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗಲೇ ರಸ ಸಿದ್ಧಿಸುವುದು. ಹೀಗೆ ವಿಭಾವಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅಂಗಜ ಸ್ಪಂದನ, ಸ್ವಯಂ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದೇ 'ಅನುಭಾವ'.

ಭಾವಗಳು ಮನಸ್ಸಿನ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ, ವಿಭಾವಗಳು ಕಾರಣದ ಕ್ರಿಯೆಯಾದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿದ್ವನಿಯಾಗಿ ಆಂಗಿಕಾ, ವಾಚಿಕಾ, ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದೆಲ್ಲಾ 'ಅನುಭಾವ'ಗಳೇ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ

ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುವ ಎಲ್ಲಾ ಚಲನವಲನಗಳು ಅನುಭಾವಗಳೇ. ಕಾರಣ ಚಲನವಲನಗಳು ಒಂದು ಭಾವದ ಮತ್ತು ವಿಭಾವದ ಬಾಹ್ಯರೂಪ. ಹಾಗಾಗಿ ಮುಂದೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗುವ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಲಂಕಾರಗಳು, ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು. ಅಲ್ಲದೆ ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ಚಲನೆಯೂ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವ ಎಂಬ ವಿಷಯದಡಿ ಸೂರು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ವೈಭಿಚಾರಿ ಭಾವ:- ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೂ ಅರಿಯಲ್ಪಡುವ ಈ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಅಭಿನಯಗಳು ಒಂದರ ಹಿಂದೊಂದರಂತೆ ಅರೆಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಇವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗದಿದ್ದರೂ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಉದ್ಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವು ಹೇಗೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಮಗರಿವಿಲ್ಲದಂತೆಯೇ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕು ಕುಳಿತಿದೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ವೈಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳು, ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗುವ ಭಾವಗಳು. ಈ ಭಾವ ವಿಸ್ತರಣೆಯ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯತೆಯ ಕಲೆಯನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಸಂಯೋಜಿಸುವ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು ಬಹಳ ಜಾಗ್ರತೆ ವಹಿಸಿ ಅರಿಯಬೇಕು.

ಭರತನಾಟ್ಯದ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಬಹಳ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗುವಂತೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುವಂತೆ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂದಿನ ನವನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಅಭಿನಯ ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೇ 'ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ' ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಘೋರವಾದ ಅಪಾರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದರೆ ಹೀಗಿದೆ: ಶಬ್ದಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿರಲಿ, ಪದಗಳಿರಲಿ, ವರ್ಣಂಗಳಿರಲಿ, ಅಷ್ಟಪದಿಯಿರಲಿ ಇಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮೂರು ಬಾರಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ನಂತರ ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಕಥೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಇದನ್ನೇ 'ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲೇ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ಸಂಚಾರಿ ಅಥವಾ ವೈಭಿಚಾರಿ

ಭಾವಗಳು ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಹೊಳೆದು ಮಾಯವಾಗುತ್ತಾ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾದ ಭಾವಗಳು. ಅಭಿನಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಮನೋಧರ್ಮದ ಕೊಂಡಿಗೆ ಸಿಲುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ-ಕಳಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶ ಮಾತ್ರ. ಅದಕ್ಕೂ ಭಾವಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ. ನಿಜರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿವಿಧ ಅರ್ಥಗಳ ಅರ್ಥಾನ್ವೇಷಣಾ ರೂಪವೂ ಹೌದು. ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು ಒಟ್ಟು ಮೂವತ್ತಮೂರು. ಈವರೆಗೆ ಇವುಗಳ ರೂಪ-ಲಕ್ಷಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆ ಸಿದ್ಧಿಯೇ ಹೊರತು ಅದರ ಆಂಗಿಕವಿನ್ಯಾಸದ ಬಗೆಗೆ ಚಿಂತನೆ ಮಾಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯೋಪಯುಕ್ತ ಸಂಚಾರಿಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿದೆ.

ನಿರ್ವೇದ:- ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಅಭಿನಯ ವಸ್ತುವಾದ ನಾಯಿಕೆ ಬಹುಮುಖ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಂಶ. ಶೃಂಗಾರ ತೋರುವ ನಾಯಕನು ದೈವಿಕನೂ, ಕೈಗೆಟುಕದವನೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾಯಕನೊಂದಿಗಿನ ಮಿಲನ, ಸಂಧಿ, ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವುದೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಆತಂಕ, ಭಯ, ಪರನಾಯಿಕೆಯರ ಮೇಲಿನ ಅಸೂಯೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವುದು 'ನಿರ್ವೇದ'. ಈ ನಿರ್ವೇದ ಭಾವವು ಚಿಂತೆ, ವಿರಹ, ರೋದನ, ನಿಟ್ಟುಸಿರು, ವೈಪಥ್ಯ, ಸ್ವೇದ, ಕಣ್ಣೀರು, ಅಲಂಕಾರ, ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿರಾಶೆ, ಸಪ್ತ ಮೋರೆ, ಅನ್ನ-ನೀರು ಬಿಡುವುದು, ಮುಖ ಸ್ತಂಭನ, ಚಲನ ಗೌಣ, ದೇಹ ಪ್ರಕೃತಿ, ನಿರುತ್ಸಾಹ, ಶೂನ್ಯದೃಷ್ಟಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸತಕ್ಕದ್ದು. ಉದಾ: ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕಾ.

ಗ್ಲಾನಿ:- ಆಂತರ್ಯದ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ ವ್ಯಾಧಿಗಳಿಂದಂಟಾದ ಅಶಕ್ತೆ 'ಗ್ಲಾನಿ'. ನೃತ್ಯರೂಪಕಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಂದರ್ಭ, ವೃದ್ಧ ಪಾತ್ರವರ್ಗವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು, ಕ್ಷಾಮ ಬರಗಾಲ ಇತ್ಯಾದಿ ತೋರಲು, ಬದುಕಿನ ಬವಣೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭ ಗ್ಲಾನಿ ಸಂಚಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ಲಾನಿಯನ್ನು ವೈಪಥ್ಯ, ಸ್ವೇದ, ಮೂರ್ಛೆ, ನಿರುತ್ಸಾಹ, ಮಂದ ನಡಿಗೆ, ಕ್ಷೀಣತೆ, ಕಾಂತಿಹೀನತೆ, ಕೃಶವಾಗುವಿಕೆ, ಗ್ಲಾನದೃಷ್ಟಿ, ಅಭುಗ್ನ ವಕ್ಷಸ್ಸುಕರ್ಮಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಉದಾ: ಯಮುನಾ ನದಿ ಹರಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನ ಬಲರಾಮನ ರಾಜ್ಯಾವಸ್ಥೆ.

ಶಂಕೆ:- ದ್ವಂದ್ವ, ಸಂಶಯ, ಸಂದೇಹವೇ 'ಶಂಕೆ'. ಹೀನ ಪಾತ್ರದ ನಾಯಕಿಯರು, ದಕ್ಷಿಣ, ಶತನಾಯಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ಶಂಕಾವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವೈವರ್ಣ್ಯ, ವೈಪಥ್ಯ, ಸ್ವೇದ, ಗದ್ಗದ, ಮುಖ ಒಣಗುವಿಕೆ, ಪ್ರಲೋಕಿತ ದೃಷ್ಟಿ, ತಿರುಚ್ಚಿನ ಗ್ರೀವ, ಕರ್ತರೀ ಮುಖ ಹಾಸ ಪ್ರಯೋಗ, ವಿವರ್ತನ ಅಧರ ಕರ್ಮ, ಕುಂಚಿತ ಕದಮ ಕರ್ಮ, ಉತ್ಕ್ಲೇಷ ಭ್ರೂಕರ್ಮ, ಶಂಕಿತ ದೃಷ್ಟಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸತಕ್ಕದ್ದು. ಉದಾ:- ಪತಿವಂಚನಾ ನಿಪುಣಾ, ಗುಪ್ತ ನಾಯಕಿಯರು.

ಅಸೂಯೆ:- ತನಗಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಬೇರೆಯವರಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡು ಆದ ಚಿತ್ತವಿಕಾರ, ಅಸಹನಾ ಭಾವನೆ 'ಅಸೂಯೆ'. ಅಸುರರು ಸುರರೊಂದಿಗೆ ತೋರುವ ಅಸೂಯೆ, ನಾಯಕಿಯರು ಸಪತ್ನಿ-ಸವತಿಯರೊಡನೆ ತೋರುವ ಅಸೂಯೆ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತ. ಸಂಚಾರಿಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣು ಕೆಂಪೇರುವುದು, ಅಪಮಾನ ಪಡಿಸುವುದು. ವೈರಿಯ ಹಾಸ್ಯಾನುಕರಣೆ, ಜರೆಯುವುದು, ರೇಚಿತ ಭೂಭಾವ, ಕುಂಚಿತ ದೃಷ್ಟಿ, ವಿಕೂಣಿತ ನಾಸಾ ಕರ್ಮ, ವಿಸರ್ಗ ಅಧರ ಕರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು. ಉದಾ: ಅಧೀರಾ ನಾಯಕಿ, ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಕಿ.

ಮದ:- ಮದ್ಯಪಾನದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ವಿವಿಧ ಮನಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ 'ಮದ' ಎಂಬುದು ಭರತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೂ ಇದು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಯೋಗ್ಯವಾದ ವಸ್ತು ಅಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಮದ ಎಂಬ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಯನ್ನು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ಮದ'ವೆಂದರೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಮಲಾದ ಭಾವ. ತುಂಬು ಕನ್ಯೆಯಾದ ನಾಯಕಿ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಕಾಮಾಸಕ್ತಿ ತೋರುವಾಗಲೂ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮತ್ತೇರಿದ ಭಾವ. ರತಿಶೃಂಗಾರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮದಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯ. ಇದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಮುಚ್ಚಿದ ಕಣ್ಣು (ನಿಮೀಲಿತ), ಕುಗ್ಗಿದ ದೇಹಶಕ್ತಿ, ಆಲೋಕಿತಂ-ಅವಲೋಕಿತಂ ಭೇದಗಳು, ಮದಿರಾ ದೃಷ್ಟಿ, ವಿಹಿತ ಪುಟಕರ್ಮ, ಉತ್ಕ್ಲೇಷ ಭ್ರೂಕರ್ಮ, ರೇಚಿತ ಕಟಿ ಮುಂತಾದ ಅಂಗೋಪಾಂಗ ಚಲನಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು. ಉದಾ: ಸುರತ ವಿಚಿತ್ರಾ ಮಧ್ಯಾನಾಯಿಕಾ.

ಶ್ರಮ:- ಸುರತ, ಮಾರ್ಗಪ್ರಯಾಣ, ವ್ಯಾಯಾಮ, ಸೇವೆ, ಮರವನ್ನು ಕಡಿದಿರುವ ಆಯಾಸ ಇವೇ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ದೀರ್ಘ ನಿಶ್ವಾಸ, ನಿದ್ರೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಖೇದದ ಅವಸ್ಥೆ 'ಶ್ರಮ'. ಶ್ರಮವನ್ನು ಸ್ವೇದ, ನಿಟ್ಟುಸಿರು, ಮಂದಗತಿ, ಅವಲೋಕಿತ ದೃಷ್ಟಿ, ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು, ಅಧೋಮುಖ ಶಿರ, ಶ್ರಾಂತ ದೃಷ್ಟಿ, ಪತನ ಕಾರಾಕರ್ಮ, ಮಂದಾ ನಾಸಕರ್ಮ, ನಿರ್ಭುಗ್ನ ಮುಖ ಕರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು. ಉದಾ: ದ್ರೌಪದಿ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣ ಮಾಡಿದ ದುಶ್ಯಾಸನ, ಸಮುದ್ರ ಮಥನ ಮಾಡಿದ ಸುರಾಸುರರು.

ಆಲಸ್ಯ:- ಆಯಾಸ, ರಾತ್ರಿಯ ಜಾಗರಣೆ, ಹೆಚ್ಚಾದ ತೃಪ್ತಿ, ಶ್ರಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಚಿತ್ತದ ಔದಾಸೀನ್ಯವೇ 'ಆಲಸ್ಯ'. ಪೋಷಿತಭರ್ತ್ಯಕಾ, ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆಲಸ್ಯ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ ತೋರಿಸಲು ಸೂಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಲಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಹಾರ ಬಿಡುವಂತೆ ತೋರುವುದು, ನಿದ್ರೆ ಹೋಗುವಂತೆ, ಮೈಕುಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ನತಾ ಗ್ರೀವಾ, ಜಿಹ್ವಾದೃಷ್ಟಿ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಉದಾ: ಪೋಷಿತ ಭರ್ತ್ಯಕಾ ನಾಯಿಕಾ.

ದೈನ್ಯ:- ಬಡತನ, ಮರಣ, ವ್ಯಾಧಿ, ಕಷ್ಟಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳು, ದೇಹದಲ್ಲಿ ಮಾಯೆಮಾಲಿನ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಪರರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಕರುಣಾಭಾವವೇ ದೈನ್ಯ. ದೈನ್ಯ ಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿ ಮರುಗುವುದು, ಸಾಂತ್ವನ ನೀಡುವುದು, ಸಹಾಯಹಸ್ತ, ಪಶಿತ ದೃಷ್ಟಿ, ಧುತ ಶಿರ:, ವಿಷಣ್ಣಾ ದೃಷ್ಟಿ, ಪತನ ತಾರಾಕರ್ಮ ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು.

ಉದಾ: ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಸಾವು ನೋವುಗಳ ಜೀವನಗಾಢೆಯನ್ನು ಕಂಡು ದೈನ್ಯದಿಂದ ಮರುಗುವ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥ (ಬುದ್ಧ).

ಚಿಂತೆ:- ಇಷ್ಟವಾದದ್ದು, ಆಶಿಸಿದ್ದು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗದೇ ಇರುವಾಗ ಹುಟ್ಟುವ ವ್ಯಾಕುಲತೆಯೇ 'ಚಿಂತೆ'. ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿರಹಿಣಿ ನಾಯಿಕೆ-ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಆಶಿಸುತ್ತಾ-ಧ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾ ಇರುವುದೇ ಚಿಂತೆ. ಚಿಂತೆಯನ್ನು

ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಗಂಟಿಕ್ಕಿದ ದೈನ್ಯದ ಮುಖಭಾವ, ಮುಷ್ಠಿಹಸ್ತ ಪ್ರಯೋಗ, ಹಣೆಗೆ ಕೈಯಿಡುವುದು, ಅತ್ತಿಂದಿತ್ತ ಓಡಾಡುವುದು. ಉಲ್ಲೇಖಿತ ದೃಷ್ಟಿ ಇವೆ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಬಳಸುವುದು.

ಉದಾ: ಚೌರಾಗಮನ ಚಿಂತಾಕುಲ ನಾಯಿಕಾ.

ಮೋಹ:- ಭಯ, ಅತಿಯಾದ ದುಃಖಾವೇಶ, ಚಿಂತೆ, ಆತಂಕ ಇವುಗಳಿಂದ ವಿಚಿತ್ರ ವಿಷಮಾವಸ್ಥೆಗೆ ಬರುವುದೇ 'ಮೋಹ'. ನೃತ್ಯೋಪಯುಕ್ತವಾಗಿ ಅತಿ ವಿರಳವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಇದನ್ನು ಕಥಾಸಾರಾಂಶ ನಿರೂಪಣಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಮೋಹಾಭಾವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಮೂರ್ಛೆ, ಚಡಪಡಿಸುವುದು, ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಸಿಯುವುದು, ವಿಪ್ಲವಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿ, ಉತ್ಕ್ಲೇಷ ಭ್ರೂಕರ್ಮ, ಪ್ರಕಂಪಿತ ವಕ್ಷಸ್ಸು, ವೈವರ್ಣ್ಯ, ಸ್ವೇದ, ಕಣ್ಣೀರು ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉದಾ: ಮಾರೀಚ ವಧೆಗೆಂದು ತೆರಳಿದ ಶ್ರೀರಾಮನ ಆರ್ತ ಧ್ವನಿ ಎಂದು ಭ್ರಾಂತಿಗೊಳಗಾದ ಸೀತೆಯ ಅವಸ್ಥೆ.

ಸ್ಮೃತಿ:- ಕಳೆದು ಹೋದ ಸಂಗತಿಗಳು, ಪುನಃ ನೆನಪಿಗೆ ಬಂದರೆ ಅದೇ 'ಸ್ಮೃತಿ'. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಯಿಕೆಯರು, ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಕಳೆದ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮೆಲುಕು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಪದಂ, ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಪ್ನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಭಕ್ತನು ದೈವಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ತುತಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಸ್ಮೃತಿ ಭಾವ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ಮೃತಿಯ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹುಬ್ಬುಗಳನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹಾರಿಸುವುದು, ಶರೀರ ಸ್ತಬ್ಧವಾಗುವಿಕೆ, ಶಿರ, ಸೂಚಿ, ಮೃಗಶೀರ್ಷಾ, ಹಸ್ತಾಭಿನಯ, ಉಕ್ಷಿಪ್ತ ಭ್ರೂ, ವಿವರ್ತನ, ತಾರಾಕರ್ಮ, ವಿತರ್ಕಿತಾ ದೃಷ್ಟಿ, ಕೈ ಗದ್ದಕ್ಕೆ ಮಾಡಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕಾ ನಾಯಿಕಾ.

ಧೃತಿ:- ಪ್ರಿಯ ಉಳ್ಳವರ ಆಗಮನದಿಂದ, ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಯಿಂದ, ಭಕ್ತಿ, ಕಷ್ಟ ಪರಿಹಾರವಾದ ಕಾರಣದಿಂದ, ಚಿಂತೆ, ಭಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಶಮನವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಸಮಾಧಾನವೇ 'ಧೃತಿ'. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ವೈರಿ ಸಂಹಾರದಿಂದ, ನಾಯಕಮಿಲನದಿಂದ, ಕಷ್ಟದಿಂದ ಪಾರಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ (ಕಾಳಿಂಗಸರ್ಪದಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಗೋಕುಲವಾಸಿಗಳು) ಹೀಗೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಧೃತಿಭಾವ ಅವಶ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಧೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ವಂದನೀಯರಾದುದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು, ಹೊಗಳುವುದು, ಸಂತೋಷದಿಂದ ನರ್ತಿಸುವುದು, ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಬಿಡುವುದು, ನಗುವುದು, ಆನಂದಬಾಷ್ಪ ವಿಭ್ರಾಂತ ದೃಷ್ಟಿ, ಕುಂಟಿತ ಭೂ, ಪುಲ್ಲಗಲ್ಲ, ವಿಸರ್ಗ ಅಧರ, ಪ್ರಸನ್ನ ಮುಖರಾಗ, ಉನ್ನತ ಗ್ರೀವಾ, ನಿರ್ಭುಗ್ನ ವಕ್ಷಸ್ಸು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಉಪಯೋಗ.

ಉದಾ: ವೇದಗಳು ಮಹಾಪ್ರಳಯದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಮೀನಶರೀರವಾಗಿ ಅವತರಿಸಿ ಮಹಾವಿಷ್ಣು ಆತಂಕಗೊಂಡ ಮುನಿವರ್ಯರಿಗೆ ದೊರಕಿಸಿದುದು ಧೃತಿ.

ವ್ರೀಡೆ:- ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಪಶ್ಚತ್ತಾಪ ಪಟ್ಟು ಕುಬ್ಜಾವಸ್ಥೆ ತಲುಪುವುದೇ 'ವ್ರೀಡೆ'. ಅಂತೆಯೇ ಪುರುಷರಿಗೆ ಪ್ರತಿಜ್ಞಾಭಂಗ, ಪರಾಭವಗಳಿಂದಂಟಾದ ಅವಮಾನ ಲಜ್ಜೆಯೇ ವ್ರೀಡೆ. ಕಲಹಾಂತರಿತೆ ನಾಯಿಕೆ ತಾನು ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ನಡೆದುಕೊಂಡ ಬಗೆಗೆ ಅನುಭವಿಸುವ ಚಿತ್ತವೈಚಿತ್ರ್ಯವೇ ವ್ರೀಡೆ. ಅಂತೆಯೇ ರಾವಣಾಧೀಶ್ವರ, ಶೂರ್ಪನಖಿ ಮುಂತಾದವರು ಅನುಭವಿಸುವ ಅವಮಾನದಿಂದಂಟಾದ ಭಾವವೂ ವ್ರೀಡೆ. ವ್ರೀಡೆಗೆ ಅಭಿನಯ ಸಹಾಯವಾಗಿ ತಲೆತಗ್ಗಿಸುವುದು, ಬೆವರುವುದು, ವೈವರ್ಣ್ಯ, ಕೈಮುಗಿಯುವುದು, ಅವಲೋಕಿತ ದೃಷ್ಟಿ, ಅಧೋಮುಖಿ ಶಿರ: ಕರ್ಮ, ಕಂಪನ ಅಧರಕರ್ಮ, ವಿನಿವೃತ್ತ ಮುಖಕರ್ಮ, ಅಭುಗ್ನ ವಕ್ಷಸ್ಸುಕರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು.

ಉದಾ: ದಕ್ಷಿಣನಾದ ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳುವಾಗ ವ್ರೀಡಾಭಾವ.

ಚಾಪಲ್ಯ:- ಮಾತ್ರಯ್ಯ, ದ್ವೇಷ, ರಾಗ, ಹುಚ್ಚತನ, ಈರ್ಷ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವುದೇ 'ಚಾಪಲ್ಯ' ಭಾವ. ಅಜ್ಞಾನಿಯಾದವನು ಅಥವಾ ಅತೀ ಬುದ್ಧಿವಂತನಾದವನು ಈ ಚಾಪಲ್ಯ ಭಾವಕ್ಕೆ ವಿಭಾವವಾಗುವನು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಈ ಭಾವ, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಹರ್ಷ:- ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದ, ಆನಂದ, ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ತರುವ ಸಂತಸವೇ 'ಹರ್ಷ ಭಾವ'. ರಾಜರಿಗೆ ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ, ನಾಯಿಕೆಯರಿಗೆ ಪ್ರಿಯಮಿಲನದಿಂದ, ಪುತ್ರಜಯಂತಿಯಿಂದ, ರಾಕ್ಷಸ ಸಂಹಾರದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಹರ್ಷಾದಿಗಳನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸತಕ್ಕದ್ದು. ಹರ್ಷಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆನಂದದಿಂದ ಕುಣಿದಾಡುವುದು, ಹಾಡುವುದು, ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಪರಾಕು ಕೂಗುವುದು, ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಬಿಡುವುದು, ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಶಿರಃ, ಅರ್ಧಮುಕುಳ ದೃಷ್ಟಿ, ಸಂಪ್ರವೇಶನ ತಾರ ದೃಷ್ಟಿ, ಪ್ರಸುತ ಪುಟ ಕರ್ಮ, ಉತ್ಕೇಷ ಭೂಕರ್ಮ, ಫುಲ್ಲ ಗಲ್ಲ, ನಿಸರ್ಗ ಅಧರ ಕರ್ಮ, ನಿವೃತ್ತ ಮುಖ ಕರ್ಮಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉದಾ: ಕಂಸವಧೆಯಲ್ಲಿ ಗೋಕುಲವಾಸಿಗಳು ಪಟ್ಟ ಹರ್ಷ ಭಾವ.

ಆವೇಗ:- ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ, ಅನರ್ಥಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದ ಚಿತ್ತ ಭ್ರಾಂತಿ, ಕಸಿವಿಸಿಯೇ 'ಆವೇಗ'. ಈ ರೀತಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಮತ್ತು ದೇಹದ ಗಡಿಬಿಡಿ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ಸಂಭ್ರಮವನ್ನೂ, ಭಯವನ್ನೂ, ಶೋಕವನ್ನೂ, ಕ್ರೋಧವನ್ನೂ ತಂದುಕೊಡಬಹುದು. ದಿವ್ಯ ಕನ್ಯೆಯರನ್ನು ತಮ್ಮದಾಗಿಸಲು ಆವೇಗ ಪಡುವ ಅಸುರರು (ರಾವಣ, ಹಿರಣ್ಯಾಕ್ಷ, ಭಸ್ಮಾಸುರ) ಸೃಷ್ಟಿಯ ವೈಚಿತ್ರ್ಯದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಆವೇಗ ಪ್ರಳಯ, ಅಧಿಕವರ್ಷ ಇತ್ಯಾದಿ ತೀವ್ರಗತಿಯ ಅಂಗಜ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದಲೇ ಆವೇಗ ಭಾವವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉದಾ: ಅತ್ತಿಂದಿತ್ತ ಓಡಾಡುವುದು, ಪ್ರಲೋಕಿತ ದೃಷ್ಟಿ, ತಿರಸ್ತಿನ ಶಿರಃ ಕರ್ಮ, ವಿಭ್ರಾಂತ ದೃಷ್ಟಿ, ಉತ್ಕೇಷ ಭೂಕರ್ಮ, ನಿಸರ್ಗ ಅಧರ ಕರ್ಮ, ಪ್ರಕಂಪಿತ ವಕ್ಷಸ್ಸು, ಪ್ರಸಾರಿತ ಪಾರ್ಶ್ವಕರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಜಡತೆ:- ಭಯ, ವಿರಹ, ಅಜ್ಞಾನದಿಂದ ಚಿಂತೆ, ಅನಿಷ್ಟ ದರ್ಶನ, ಮುಂತಾದುವುಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದುದೇ 'ಜಡತೆ'. ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಯಾವುದೂ ನಾಟದಂತಹ ಜಡತನ. ವಿರಹಿಣಿಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಜಡತೆಯನ್ನು ಅದರ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಸಖಿಯು ರಾಧೆಯ ವಿರಹಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಜಡತೆಯಿಂದ ಸ್ತಬ್ಧವಾಗಿ ರುವುದನ್ನು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಅಂಗಜ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾದ ಸ್ತಂಭನ, ನೆಟ್ಟ ದೃಷ್ಟಿ, ವಿಕ್ರಿಯೆ, ಅಭಿನಯ ಶೂನ್ಯತೆ, ಕ್ಷಾಮಕ್ರಿಯೆ ಗಲ್ಲ, ಖಿಲ್ವ ಜಠರ ಕರ್ಮ ಮುಂತಾದುವು ಜಡತೆಯ ಭಾವ ಪ್ರಕಾಶನ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಉದಾ: ವಿರಹೀ ರಾಧೆ.

ಗರ್ವ:- ಸೌಂದರ್ಯ, ವೀರ, ವಿದ್ಯೆ, ಸದ್ವಂಶ, ಸಂಪತ್ತುಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಅತಿಶಯ ಭಾವವೇ 'ಗರ್ವ'. ಗರ್ವಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯರು, ಅಸುರರು, ರಾಜರು, ಗರ್ವಭಾವದಿಂದ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ನೃತ್ಯದ ಅಭಿನಯ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಉತ್ಕೃಷ್ಟನೆಂದು ತಿಳಿದು ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಭಾವ, ಇತರರನ್ನು ಹೀಯಾಳಿಸುವುದು, ವಿಲಾಸದಿಂದ ತನ್ನ ಅವಯವಗಳನ್ನೂ, ಅಲಂಕರಣಗಳನ್ನೂ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಆತ್ಮಪ್ರಶಂಸೆ, ಉದ್ವಾಹಿತ ಶಿರ:ಕರ್ಮ, ಉತ್ಕೇಷ ಭ್ರೂಕರ್ಮ, ವಿಸರ್ಗ ಅಧರ ಕರ್ಮ, ಉದ್ವಾಹಿ ಮುಖ, ವಲಿತಾ ಗ್ರೀವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಗರ್ವಾಭಿನಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಧ್ಯ.

ಉದಾ: ರೂಪ ಗರ್ವಿತಾ ನಾಯಿಕಾ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು, ಕೀಚಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಾಭಿನಯ.

ವಿಷಾದ:- ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದ ಕಾರ್ಯ ಸಫಲವಾಗದೆ ಭಂಗ ಹೊಂದಿದರೆ, ಮನುಷ್ಯನ ಇಷ್ಟಾರ್ಥಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ದೈವಸಂಕುಲವು ನಾಶಗೊಳಿಸಿದರೆ ಅದೇ 'ವಿಷಾದ'. ಪ್ರಿಯದರ್ಶನವಾಗದೆ ನಾಯಿಕೆಗೆ ವಿಷಾದ ಭಾವ, ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ಅವಮಾನಿತನಾದ ರಾವಣನ ವಿಷಾದ ಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ವಸ್ತು. ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ ನಿರಾಶೆ, ಮೈಮನ ಕುಗ್ಗಿಹೋಗುವುದು, ಮನಸ್ತಾಪ, ಪರಾವಲಂಬಿಯಾಗುವುದು, ಧುತ ಶಿರ: ಕರ್ಮ, ವಿಷಣ್ಣಾದೃಷ್ಟಿ, ಪತನ ತಾರಾ ಕರ್ಮ, ಪತಿತ ಭ್ರೂಕರ್ಮ ಇವುಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉದಾ: ಮಥುರೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋದ ಕೃಷ್ಣನಿಗಾಗಿ ವಿಷಾದ ಭಾವ ಹೊತ್ತ ಗೋಪಿಯರು.

ಔತ್ಸುಕ್ಯ:- ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದ ಫಲ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗದೆ, ಪ್ರಿಯಸ್ಮರಣದಿಂದ ಬೆಳೆದು ಅದು ದೊರಕುವವರೆಗೂ ಕಾಲವನ್ನು ಕಳೆಯಲು ಸಹನೆ ಇಲ್ಲದಿರುವಿಕೆಯೇ 'ಔತ್ಸುಕ್ಯ' ಭಾವ. ಸೀತಾವಿಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಶ್ರೀರಾಮನು ಹಿಂದಿನದ್ದನೆಲ್ಲಾ ನೆನೆಯುತ್ತಾ ಅನುಭವಿಸುವ ಔತ್ಸುಕ್ಯ ಭಾವ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ವಸ್ತು. ಭಾರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೂರುವುದು, ಚಿಂತೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದು, ಪ್ರಕೃತಿಯೊಡನೆ ಮಾತಿಗಳಿಯುವುದು, ಉದ್ವಾಹಿ ಶಿರ: ಕರ್ಮ, ವಿಭ್ರಾಂತ ದೃಷ್ಟಿ, ಕಂಪಿತಗಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆ, ನಿರ್ಭುಗ್ನ ಮುಖ ಕರ್ಮ, ಪ್ರಕಂಪಿತ ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಉಪಯೋಗದಿಂದ ಔತ್ಸುಕ್ಯಾಭಿನಯ ಸಾಧ್ಯ.

ಉದಾ: ಪ್ರಹ್ಲಾದನೊಂದಿಗೆ ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ಸಂವಾದ.

ನಿದ್ರಾ:- ಮಾನಸಿಕ ಆಯಾಸ, ಗ್ಲಾನಿ, ಔಷಧ ಸೇವನೆ, ಬಲಹೀನತೆ, ಅತಿಯಾದ ಆಹಾರ ಸೇವನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ದೇಹಿಕ ಅಜ್ಞಾನವೇ 'ನಿದ್ರೆ'. ಮನಮೋಹಕವಾದ ಕೃಷ್ಣನ ವೇಣುಗಾನವನ್ನು ಕೇಳಿ ತನ್ಮಯಗೊಂಡು ನಿದ್ರಾ ಪರವಶವಾಗುವ ವ್ರಜದೇಹಿಗಳು, ಗೋವುಗಳು, ಗೋಪ ಗೋಪಾಲಿಕೆಯರನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದೇವರನಾಮಗಳ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವುದಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ತನ್ಮಯಿ ಭಾವದಿಂದ ಉದಿಸುವ ನಿದ್ರಾಭಾವ ನೃತ್ಯೋಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ನಿದ್ರೆಯನ್ನು ದೀರ್ಘನಿಶ್ವಾಸ, ಮೈಮುರಿಯುವುದು, ಆಕಳಿಸುವುದು, ಕೂತಲ್ಲೇ ನಿಶ್ಚಲವಾಗುವುದು, ತೂಕಡಿಸುವುದು, ನಿಮೀಲಿತ ಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉದಾ: ಬೃಂದಾವನದಲ್ಲಿ ವೇಣುನಿನಾದವನ್ನು ಆಲಿಸುತ್ತಾ ನಿದ್ರೆ ಹೋದ ಗೋಪಿಯರು.

ಅಪಸ್ಮಾರ:- ರಾಕ್ಷಸಬಾಧೆ, ಶೋಕ ಭಯ, ವೈಷಮ್ಯ, ಜಿಗುಪ್ಸೆ, ಗೃಹವೇಶದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ವ್ಯಾಧಿಯೇ ಅಪಸ್ಮಾರ. ಇವಕ್ಕೆ ಅನುಭಾವವಾಗಿ

ವೈಪತ್ತು, ಸ್ವೇಧ, ಮೂರ್ಛೆ, ಓಡಾಡುವುದು ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ತೋರಬಹುದು. ಈ ರೀತಿಯ ಅತಿಶಯವಾದ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ ನೃತ್ಯೋಪಯುಕ್ತವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಸುಪ್ತ:- ನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುವ ವಿಶೇಷ ಅನುಭವವೇ 'ಸುಪ್ತಿ'. ಇಲ್ಲಿ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆಯೇ ಪ್ರಲಾಪಿಸುವುದು, ಅಳುವುದು, ನಗುವುದು, ಮಾತನಾಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ನಿಜ ಜೀವನದ ಅನುಭವಗಳೇ ನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಿತ್ರಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಪ್ತಿಯನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ವಿಬೋಧ:- ನಿದ್ರಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಉಂಟಾದ ಎಚ್ಚರಿಕೆ 'ವಿಬೋಧ' ಭಾವ. ಇದು ಅತಿಯಾದ ಶಬ್ದ, ಕೆಟ್ಟ ಕನಸು, ಭಯ, ಸ್ಪರ್ಶ ಮುಂತಾದ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ, ಪರದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗಿರುವ ನಾಯಕನನ್ನು ಕಾಯುತ್ತಾ ನಿದ್ರೆ ಹೋದ ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತೃಕಾಳು ಸಖಿಯ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ಎಚ್ಚರಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಇವಕ್ಕೆ ಅನುಭವವಾಗಿ ಆಕಳಿಕೆ, ಮೈಮುರಿಯುವುದು, ನಿದ್ರಾನಾಶ, ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಉಜ್ಜಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಭ್ರಾಂತಿಗೊಂಡವರಂತೆ ತೋರುವುದು, ಶೂನ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ, ಭ್ರಮಣ ತಾರಾಕರ್ಮ, ಕ್ರಾಸ್ತಾದೃಷ್ಟಿ, ವಿನಿಗೂಹನ ಅಧರ ಕರ್ಮ, ಪ್ರಕಂಪಿತ ವಕ್ಷಸ್ಸುಕರ್ಮ, ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಉದಾ: ಬೃಂದಾವನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಾಗಿ ಕಾದು ವಿಬೋಧಗೊಂಡ ಗೋಪಿಕೆ.

ಅಮರ್ಷ:- ಪ್ರತೀಕಾರ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಮನೋಇಚ್ಛೆಯೇ 'ಅಮರ್ಷ'. ಇದು ಅವಮಾನದಿಂದಾಗಿ, ಅಮೂಲ್ಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಇತರರು ಅಪಹರಿಸಿರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಶ್ರೀರಾಮ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅಮರ್ಷವು ರಸಪೂರಿತ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅನುಭಾವವಾಗಿ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಕೆಂಪೇರಿಸುವುದು, ವೈಪತ್ತು, ಹುಬ್ಬುಗಳನ್ನು ಗಂಟುಹಾಕುವುದು, ಕಂಪಿತ ಶಿರಕರ್ಮ, ರೌದ್ರ ಉಪಾಂಗ ದೃಷ್ಟಿ, ವಿಕೋಪ ದೃಷ್ಟಿ, ಬ್ರೂಕುಟಿ ಭೂಕರ್ಮ, ವಿವರ್ತಿತ ಪುಟಕರ್ಮ,

ವಿಕ್ರಮಾನಾಸಾರ್ಕಮ್, ಕಂಪಿತ ಗಲ್ಲಕಿಯೆ, ಕಂಪನ ಅಧರ ಕರ್ಮ, ವಿನಿವೃತ್ತ ಮುಖ ಕರ್ಮ, ಶ್ಯಾಮ ಮುಖರಾಗ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉದಾ: ಶ್ರೀರಾಮನು ಶಿವಧನುಸ್ಸನ್ನು ಮುರಿದಾಗ ತನ್ನ ಗುರುವಾದ ಶಿವನಿಗೆ ಅಪಮಾನವಾಯಿತೆಂದು ಮುನಿ ಪರಶುರಾಮ ತೋರುವ ಭಾವ.

ಅವಹಿತ್ಯ:- ವಿಷಯವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಡುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೊಂದುವ ಭಾವವೇ 'ಅವಹಿತ್ಯ'. ಭಯ, ಲಜ್ಜೆ, ಅಪಮಾನ, ಅಪಜಯಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದ ಭಾವವಿದು. ನಾಯಕ ಹಾಗೂ ಸಖಿಯರ ನಡುವಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯ ಶೃಂಗಾರಲೀಲೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಖಿಯ ಮಾತು ಕೇಳಿ ಲಜ್ಜೆಯಿಂದ ಅವಹಿತ್ಯ ಭಾವ ಹೊಂದುವುದನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವುದು. ಅವಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ ಮಾತು ಬದಲಿಸುವುದು, ಸ್ಥಳ ಬದಲಾಯಿಸುವುದು, ತಲೆ ತಗ್ಗಿಸುವುದು, ತನಗೇನೂ ತಿಳಿಯದಂತೆ ನಟಿಸುವುದು, ದೈಹಿಕ ಬವಣೆಗಳಿಗೆ ನಗುವಿನ ಮುಖವಾಡ ಹಾಕುವುದು, ವಿಧುತ ಶಿರ: ಕರ್ಮ, ಲಜ್ಜಾನ್ವಿತಾ ದೃಷ್ಟಿ, ಪ್ರಸ್ಫುರಿತ ಪುಟ ಕರ್ಮ, ವಿಸರ್ಗ ಅಧರಕರ್ಮಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉದಾ: ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ ಸಂದರ್ಭ ಶಿವಧನುಸ್ಸನ್ನು ಮುರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಅಪಮಾನಿತಗೊಂಡ ರಾವಣಾಧೀಶ್ವರ ಮತ್ತೂ ದರ್ಪ-ರೌದ್ರಗಳನ್ನೇ ಮೆರೆಯುತ್ತಾ ಜನಕನ ಆಸ್ಥಾನದಿಂದ ನಿರ್ಗಮಿಸುವುದು.

ಉಗ್ರತೆ:- ಅತಿಯಾದ ಕ್ರೋಧ, ಶೌರ್ಯ, ಶತ್ರುವಿನಿಂದ ಆದ ಅಪಮಾನ ಮುಂತಾದುವುಗಳು 'ಉಗ್ರತೆ'ಗೆ ಕಾರಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಕ್ಷಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಉಗ್ರತೆಯ ಅಭಿನಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿರುವುದು. ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ ಗದರಿಸುವುದು, ಮುಷ್ಟಿ ಹಸ್ತಗಳ ತಾಡನ, ಅತ್ತಿಂದಿತ್ತ ಓಡಾಡುವುದು, ತೀವ್ರ ಆಲೋಚನೆ, ಕಂಪಿಸುವುದು, ಕಂಪಿತ ಶಿರ: ಕರ್ಮ, ವಿಕೋಶಾ ದೃಷ್ಟಿ, ಸಮದ್ವೃತ್ತ ತಾರಾಕರ್ಮ, ಉನ್ಮೇಷ-ನಿಮೇಷ ಪುಟ ಕರ್ಮ, ಭುಕುಟ ಭ್ರೂಕರ್ಮ, ರಕ್ತ ಬಣ್ಣದ ಮುಖರಾಗ ಮುಂತಾದ ಅಂಗೋಪಾಂಗ ಭೇದಗಳ ಬಳಕೆ ಸಾಧ್ಯ.

ಉದಾ: ಮಹೇಶ್ವರನಿಂದ ಮನ್ಮಥದಹನದ ಉಗ್ರತೆ.

ಮತಿ:- ಅನುಮಾನವು ಹೆಚ್ಚಿನ ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಾ ಶಾಸ್ತ್ರಾನುಸರಣೆ ಅರ್ಥ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುವುದೇ 'ಮತಿ'. ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನ ಒದಗಿಸುವುದೇ ಮತಿ ಎಂದಾದರೆ, ಗುರುವಿನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಸಖಿಯು ಮರುಗುವ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಿಕೆಗೆ ಸಾಂತ್ವನ ನೀಡುತ್ತಾ ದಾರಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾ ಮುನ್ನಡೆಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದೇ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ 'ಮತಿ' ಭಾವಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ ವಿವಿಧಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದು, ಸಂಶಯ ನಿವಾರಣೆ, ಉಪದೇಶ, ವಿಚಾರ ಮಂಥನ, ಅರ್ಥ ನಿರ್ಧರಣೆ, ದೃಢವಾದ ಮುಖಭಾವ, ನೆಟ್ಟದೃಷ್ಟಿ (ಸಮ) ಇತ್ಯಾದಿಗಳು.

ಉದಾ: ಗೀತ ಗೋವಿಂದದ 'ಸಖಿ'ಯು ಕೃಷ್ಣರಾಧೆಯರ ನಡುವೆ ತಂದ 'ಮತಿ'

ವ್ಯಾಧಿ:- ದೈಹಿಕ ವಿಪರ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ವಿರಹಾದಿಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಮನಸ್ತಾಪವೇ 'ವ್ಯಾಧಿ'. ವಿರಹ ಎಂದಾಕ್ಷಣ ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಶೃಂಗಾರ ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾತೊರೆವ ನಾಯಿಕೆ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಧಿಯ ಎಲ್ಲಾ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ವಿರಹಿಣಿ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರ ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ ನಡುಗುವುದು, ನೀರಡಿಕೆ, ಉತ್ಸಾಹ ಕುಗ್ಗುವುದು, ಜಿಗುಪ್ಸೆ ಭಾವ, ಕ್ಷೀಣಿಸುವುದು, ಅನ್ನ-ನೀರು ಬೇಡವಾಗುವುದು, ಸಂಕಟ ಪಡುವುದು, ಜಿಗುಪ್ಸಿತಾ ದೃಷ್ಟಿ, ವಿಪ್ಲವ ಭಾವ, ಪತಿತ ಭ್ರೂಕರ್ಮ, ಕ್ಷಾಮದ ಗಲ್ಲ ಕರ್ಮ, ತಿರಸ್ಕಾರ ಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ಉದಾ: ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತ ನಾಯಿಕೆ.

ಉನ್ಮಾದ:- ಪ್ರಿಯವಿಯೋಗ, ಅರ್ಥನಾಶ, ಗೃಹಚೇಷ್ಟೆ, ಅತ್ಯಾನಂದಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ದೃಢವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಳ್ಳದೆ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿರುವ ವೈಖರಿಯೇ 'ಉನ್ಮಾದ'. ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆಯೇ ನಗು, ಅಶ್ರು, ಅಂಗಚಲನೆ ತೀವ್ರತೆ, ನರ್ತನ, ಕೂಗುವುದು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾದರೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟು ಸೂಕ್ತ ವಿಷಯವಲ್ಲ.

ಮರಣ:- ಸಾವು ಎಂಬುದು ಎರಡು ರೀತಿಯಾಗಿದ್ದು, ಒಂದು ವ್ಯಾಧಿಯಿಂದ ಉಂಟಾದುದು. ಮತ್ತೊಂದು ಬಾಹ್ಯ ಕಾರಣಗಳ ತೊಂದರೆಯಿಂದ.

ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನ ಇಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸ್ವಬ್ಧತೆ, ಚಲನಶೂನ್ಯವಾದ ಕೊನೆಯ ಹಂತ ಮರಣ. ಈ ಮರಣವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅನುಭಾವಗಳ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸಾದಿ ಮೃಗ ಪಕ್ಷಿಗಳ ಮರಣವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಉದಾ: ಕಂಸವಧೆ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಿನ ವಧೆ, ರಾವಣ ವಧೆ ಇತ್ಯಾದಿ.

ತ್ರಾಸ:- ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಭಾವವೇ 'ತ್ರಾಸ'. ಕಾರಣವಾಗಿ ಪ್ರಳಯ, ಅಧಿಕವರ್ಷ, ಮಿಂಚು, ಭೀಕರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ. ನರಸಿಂಹಾವತಾರಿ ವಿಷ್ಣುವಿನ ಉಗ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ತ್ರಾಸ ಭಾವವೇ ಅನುಭಾವವಾಗುತ್ತದೆ. ತ್ರಾಸವನ್ನು ಕಂಪನ, ಮೂರ್ಛೆ, ರೋಮಾಂಚ, ಗದ್ಗದ, ಸ್ವೇದ, ಅಂಚಿತ ಶಿರ: ಕರ್ಮ, ತ್ರಸ್ತಾ ದೃಷ್ಟಿ, ಕಂಪಿತ ಅಧರ, ವಿವೃತ್ತ ಮುಖಭಾವ ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉದಾ: ಪರಶುರಾಮನು ಕ್ಷತ್ರಿಯ ರುಧಿರವನ್ನು ಹರಿಸಿದ ದೃಶ್ಯ.

ವಿತರ್ಕ:- ತರ್ಕಿಸಿ ಒಂದು ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂಬ ಭಾವ. ಸಂಶಯಗಳನ್ನು, ಧ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು, ಊಹಾಪೋಹಗಳನ್ನು ವಿಚಾರ ಮಾಡಿ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬರುವುದು. ನೃತ್ಯ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಿಯನು ಸಂಕೇತ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಾರದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಊಹೆ, ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಯಸಿಯು ನಡೆಸುವುದು 'ವಿತರ್ಕ'. ವಿತರ್ಕವನ್ನು ಲೆಕ್ಕಹಾಕುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿಂತಿಸುವಂತೆ ತಲೆಯಲ್ಲಾಡಿಸುವುದು, ಕಂಪಿತ ಶಿರ ಕರ್ಮ, ವಿತರ್ಕಿತಾ ದೃಷ್ಟಿ, ಕುಂಚಿತ ಭ್ರೂ ಇತ್ಯಾದಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುವುದು.

ಉದಾ: ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ ನಾಯಿಕಾ ವಿತರ್ಕ.

ಹೀಗೆ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಮತ್ತು ಕಥಾ-ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರಿತುಕೊಂಡು ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭರತನು ತರ್ಕಿಸಿದ ಮೂವತ್ತಮೂರು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ನಾಟಕಾಶ್ರಯವಾಗಿದ್ದು, ಮೊದಲ

ಬಾರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು ಭರತನಾಟ್ಯದ ಅಭಿನಯಶೈಲಿಗೆ ಮತ್ತು ವಿಷಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ಹೇಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತರ್ಕಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಭೇದಗಳ ವಿನಿಯೋಗವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಿಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸಂಚಾರಿ ವಿಧಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾ ಭರತ ನಿರೂಪಿತ ಮೂವತ್ತಮೂರು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಶೃಂಗಾರರಸ:- 'ರಸರಾಜ ಶೃಂಗಾರ ರಸಂ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ. ಅಧ್ಯಯನದ ಒಳಸ್ಫೂರ್ತಿಯು ಶೃಂಗಾರರಸವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಲ್ಲವೂ ಮಧುರಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿಶೃಂಗಾರವನ್ನೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರಿಸಿ, ಭರತನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆ, ಸಾಧನೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳೆಲ್ಲದರ ಗುರಿ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆ ಮತ್ತು ದೈವೋಪಾಸನೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ದೈವೋಪಾಸನೆಯನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯಪೂರಕವೂ, ಭಕ್ತಿಪೂರ್ವಕವೂ, ರಸಪೂರ್ವಕವೂ ಆಗಿ ಸಿದ್ಧಿಸಲು ಭರತನಾಟ್ಯದ ಮೂಲಕ ಶೃಂಗಾರರಸದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರರಸವು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಏರ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಶ್ರವಣ ಮಾತ್ರ. ಇನ್ನು ನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಉಪಸ್ಥಿತಿ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಒಂದು ಹಂತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ರಸಿಕನ ಕಲ್ಪನಾ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಎಲ್ಲವೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿಗೆ ನಿಲುಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ-ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ್ದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಂಧಿಸದೆ ಬೆಳೆಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಶೃಂಗಾರರಸದ ಆಲಂಬನವಾದ ನಾಯಿಕೆಯಾಗಿ, ರಸದ ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವಗಳನ್ನೂ, ಅನುಭಾವಗಳನ್ನೂ, ಸಂಚಾರಿ, ಸಾತ್ವಿಕಭಾವಗಳನ್ನೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಕ್ರಿಯೆ

ಒಮ್ಮೆಗೇ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದೆ, ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಶೃಂಗಾರದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸುತ್ತಾ ರಸಸಿದ್ಧಿಗೆ ಮುಖ ಮಾಡಿದರೆ ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ಶೃಂಗಾರದ ಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ಸಂಚಾರಿಗಳನ್ನು ಅರಿತು ಸ್ವಂತವಾಗಿ ತನ್ನೊಳಗೆ ಅದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡು ರಸ ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಶೃಂಗಾರ ರಸಚೇತನವಿಲ್ಲದೆ ಜೀವಾತ್ಮ-ಪರಮಾತ್ಮ ಮಿಲನವಾಗದು. ಜೀವಾತ್ಮ ಪರಮಾತ್ಮರ ಸಂಯೋಗವೇ ಪರಮ ಪುರುಷಾರ್ಥ. ಇದಕ್ಕೆ ಶೃಂಗಾರವೇ ಆಮುಖ. ಇಲ್ಲಿ ದೇಹಾಭಿಮಾನ ಹೋಗಿ ಆತ್ಮಾಭಿಮಾನ ಸ್ಥಿರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭೋಜನ ಈ ಭಾವವನ್ನೇ ಅಹಂಕಾರ, ಅಭಿಮಾನ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕೃಷ್ಣನು ನಾಯಕನಾಗಿರುವ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಪಿಯರದು ನಿಷ್ಕಾಮ ಪ್ರೇಮ. ಅವರೇ ನಾಯಕಿಯರು. ಯೋಗಿಯಾಗಲೀ, ಜ್ಞಾನಿಯಾಗಲೀ ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತನಾಗಿ ಬಿಡಬೇಕೆಂಬುದು ಅವರವರ ಧ್ಯೇಯ. ಹೀಗೆ ಮುಕ್ತರಾದರೆ ಅವರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಮರಾಗುವರು. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸ್ವರೂಪನು. ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕೃತಿಗಳಾದ ಜೀವರುಗಳೊಡನೆ ನಾಟ್ಯವಾಡುವುದೇ ರಾಸಲೀಲೆ. ರಾಸಲೀಲೆಯು ತತ್ತ್ವ ಭರತನಾಟ್ಯದ ನೃತ್ಯಾಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಡಕಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತರ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಹೃದಯವೆಂಬ ಬೃಂದಾವನದಲ್ಲಿ ಪರಮಾತ್ಮನೊಡನೆ ಶೃಂಗಾರ ಮಿಲನ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಶೃಂಗಾರವು ಸಂಭೋಗ ರೂಪದ್ದೇ ಇರಲಿ, ವಿಪ್ರಲಂಭವಾಗಿಯೇ ಇರಲಿ ಅದು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಬೇಕಾದ್ದು.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಶ್ರೀರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ, ಮಹೇಶ್ವರ, ಮುರುಗರು ಆರಾಧಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ದೇವತೆಗಳ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸೀತಾದೇವಿ, ರಾಧೆ, ರುಕ್ಮಿಣಿಯರು, ಪಾರ್ವತೀದೇವಿ, ವಳ್ಳಿ-ದೇವಯಾನಿಯರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಭರತನಾಟ್ಯದ ವರ್ಣಂ, ಪದಂ, ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ದೇವತೆಗಳ ನಾಯಕಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಗೊಳ್ಳುವ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಾಟುಕುರುಂಜಿ ರಾಗ, ಆದಿತಾಳ, ಪಾಪನಾಶಂ ಶಿವನ್ ರಚಿತ ವರ್ಣಂ 'ಸಾಮಿ

ನಾನುಂದನ್ ಅಡಿಮೈಲ್ ಎನ್ ಉಲಗಮೆಲ್ಲಾ ಅರಿಯುಮೇ ಯಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ ಪಾರ್ವತಿಯಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಶಿವನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮವಿಟ್ಟು ಭಕ್ತಿ ತೋರುವ ಯಾವಾಕೆಯೂ ಆಗಬಹುದು. ಕಲಾವಿದೆ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂ ತನ್ನ ಆಂತರ್ಯದ ಶೃಂಗಾರಭಾವಗಳಿಗೆ ರೂಪ ನೀಡಿದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವೃಂದದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಿರುವ ನೂರಾರು ಸ್ತ್ರೀ ಸಹೃದಯರೂ, ಪರಶಿವನ ನಾಯಿಕೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ 'ವರ್ಣಂ' ಎಡೆಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖವೇ 'ಸೌಂದರ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಸುಖಾನುಭವ'. ಇವು ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರದ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವವಾಗಿ ರತಿ ಹರ್ಷವನ್ನು ತೋರಿದರೆ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ ವಸಂತ ಋತು ವರ್ಣನೆ, ಪುಷ್ಪಮಾಲ್ಯಗಳು, ಒಡವೆ ವಸ್ತ್ರಗಳ ಅಲಂಕಾರ, ಇಷ್ಟಜನ ಪ್ರಿಯಜನ ಅಂದರೆ ಸಖಿಯರ ಸಹವಾಸ, ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯ ಸುಖ, ಉಪವನಗಳ ಭೇಟಿ, ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಾದಿ ಗಾಂಧರ್ವ ಕಾವ್ಯ, ಶೃಂಗಾರ ಸೇವೆಗಳು ಏರ್ಪಡುತ್ತಾ ಹಿಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾದ ಮುಖಪ್ರತೀಕವೂ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳೂ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತವೆ.

'ಸೌಂದರ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಸುಖಾನುಭವ' ದ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಅಂದರೆ ಸರ್ವಾಂಗಾಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ:

ಇವುಗಳನ್ನು ಲಾಲಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಸರ್ವಾಂಗಾಭಿನಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಸುಖಾನುಭವಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದೆ.

ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಮನೋಜ್ಞವೂ, ಕುತೂಹಲ ಕೆರಳಿಸುವಂತೆಯೂ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮನೋಧರ್ಮದ ಪೋಷಣೆ ನೀಡುವುದು ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರ. ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ, ನಾಯಕ ಮಿಲನದ, ಸಮಾಗಮದ, ರತಿಕ್ರೀಡೆಯ 'ಕಲ್ಪನೆ' ಮತ್ತು 'ನಿರೀಕ್ಷಣೆ'

ಯಿಂದ 'ಪ್ರಣಯ' ಅಥವಾ 'ಶೃಂಗಾರ'ದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬಹಳ ವಿವರವಾಗಿಯೂ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆಯೂ ಅಭಿನಯಿಸಲು, ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಸತ್ಕಾರವಿದೆ. 'ವಿರಹ' ವೆಂಬುದು ಅಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ವಿಷಯ. ಹಿಂದೆ ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ ನಿರೂಪಣೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾವಸ್ಥಾ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನೂ, ಉಳಿದಂತೆ ಹಲವಾರು ನಾಯಿಕಾ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರದ ಅವಸ್ಥಾ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಿರಹವೇದನೆ ಯಲ್ಲಿರುವ ಅಪೂರ್ವ ಆನಂದವನ್ನು ನೃತ್ಯದ ಬಂಧಗಳ ಮುಖೇನ ಅಭಿನಯಿಸಲಿರುವ ಅವಕಾಶಕ್ಕೆ ಇದೇ ಸಾಕ್ಷಿ.

ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರವು ವಿರಹವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೂ ಇದು ದುಃಖಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿ ನಾಯಕ ಅಥವಾ ನಾಯಿಕೆ ಪ್ರಣಯದಲ್ಲಿ ನೋವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದರೂ, ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಒಂದಾಗುವರೆಂಬ ದೃಢ ವಿಶ್ವಾಸ, ಭರವಸೆ, ಸಂತಸದ ಕಲ್ಪನೆ ವಿರಹಿಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಪೂರ್ವಾರ್ಥಿತ ಆನಂದ ಭಾವಗಳು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವಿರಹಕ್ಕೆ, ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಉತ್ತೇಜನ ನೀಡುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಅಕ್ಷರಶಃ ಸಾದರಪಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವುದು ನಿರಪೇಕ್ಷತೆಯ ಕರುಣ ಭಾವವಲ್ಲ. ಸಾಪೇಕ್ಷತೆಯ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರ!

ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಅಯೋಗ (ವಿರಹ) ಮಾನವಿಪ್ರಯೋಗ (ಕೋಪ) ಪ್ರವಾಸವಿಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಕಾರಣವಿಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ.

ಅಯೋಗ:- ಅಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಾರಾಗಗಳೆಂಬ ಹನ್ನೆರಡು ಅವಸ್ಥೆಗಳಿವೆ. ಇದನ್ನು ಮನಃಭಾವಸ್ಥಾ ಎಂದೂ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಇವು ಇಚ್ಛಾ, ಅಭಿಲಾಷಾ, ಉತ್ಕಂಠ, ಚಿಂತಾ, ಅನುಸ್ಮೃತಿ, ಗುಣಕೀರ್ತನ, ಉದ್ವೇಗ, ವಿಲಾಸ ಅಥವಾ ಪ್ರಲಾಪ, ಉನ್ಮಾದ, ವ್ಯಾಧಿ, ಜಡತಾ ಮತ್ತು ಮರಣ. ನೃತ್ಯಸಂಬಂಧಿಯಾಗಿ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸಬಹುದು.

ಇಚ್ಛಾ:- ಶೃಂಗಾರದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸುಖಾನುಭವವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನೊಳಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಆಸೆಯನ್ನೂ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನೂ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಚ್ಛಾ. ಮೆಲುಧ್ವನಿಗಳಿಂದ ನಾಯಿಕೆ ಇದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. (ಇಲ್ಲಿ ರತಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ, ಆಶಾ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ)

ಉದಾ: ವಾಸಕ ಸಜ್ಜಿಕಾ, ಸ್ವಾಧೀನ ಪತಿಕಾ, ವೃತ್ತ ವರ್ತಿಷ್ಠಮಾನ, ಸುರತ ಗೋಪನಾ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಅಭಿಲಾಷೆ:- ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಮಿಲನವಾಗುವ ಅಭಿಲಾಷೆ ಇದೆ. ನಾಯಕನನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ನೋಡಿ ಅಥವಾ ಅದರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಇಲ್ಲವೇ ಅವನ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಉತ್ತಮವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕೇಳುವುದರಿಂದ, ಸಖಿಯರ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿಕೆಯಿಂದ, ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇರಿತಗೊಂಡು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಸಜ್ಜಾಗುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು ತೋರುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ರತಿ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಚಪಲತಾ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವವಾಗಿದೆ.

ಉದಾ: ಅಭಿಸಾರಿಕಾ, ವಾಸಕ ಸಜ್ಜಿಕಾ, ರತೀ ಪ್ರೀತಿಮತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರು.

ಉತ್ಕಾಂಠ:- ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿನ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಆತಂಕಗೊಂಡು ಉತ್ಸಾಹಭರಿತಳಾಗಿ ನಗುಮೊಗದಿಂದ ಅತ್ತಿತ್ತ ಓಡಾಡುವುದು, ಮೈಬಿಸಿ ಏರುವುದು, ತಗ್ಗಿದ ಧ್ವನಿ, ರೋಮಾಂಚನಗೊಳ್ಳುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಉತ್ಕಾಂಠಾವಸ್ಥೆಗೆ ಕಾರಣ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀಯಾಗಿ ರತಿ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವವಾಗಿ ಔತ್ಸುಕ್ಯವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉದಾ: ಸ್ವಾಧೀನಪತಿತಾ, ವಾಸಕಸಜ್ಜಾ, ರತ್ಯಾನಂದ ಪರವಶಾ, ಲಲಿತಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರು.

ಚಿಂತಾ:- ನಾಯಕಾಗಮನದಲ್ಲಿ ವಿಳಂಬವಾದುದಕ್ಕೆ ನಾಯಿಕೆ ಚಿಂತಾಕ್ರಾಂತಳಾಗುವುದು. ಹಾಗಾಗಿ ವಿಳಂಬದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ,

ಸಖಿಯನ್ನು ಆತನಲ್ಲಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಬೇಕೋ? ಎಂದು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾ, ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಬಿಡುತ್ತಾ, ನಾಯಕ ಬರುವ ದಾರಿಯನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತಾ, ಕಣ್ಣೀರಿಡುತ್ತಾ, ಎದೆಗೆ ಕೈ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಚಿಂತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ರತಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ, ಚಿಂತಾ ಸಂಚಾರೀ ಭಾವ.

ಉದಾ: ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತಕಾ, ಜಾರಾಗಮನ ಚಿಂತಾಕುಲ,
ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯರು ಇತ್ಯಾದಿ.

ಅನುಸ್ಮೃತಿ:- ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರು ಪರಸ್ಪರ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು 'ಸ್ಮೃತಿ' ಅಂದರೆ ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಸುಖ-ದುಃಖಗಳನ್ನು ಮೆಲುಕು ಹಾಕುತ್ತಾ, ತನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಬದಿಗಿಟ್ಟು ಯಾವುದರಲ್ಲೂ ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದದೆ, ನಾಯಕ ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮನಶ್ಚಾಂತಿ ಕಾಣುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ, ನಾಯಕನ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸುತ್ತಾ, ಹಗಲುಗನಸು ಕಾಣುತ್ತಾ, ನಗುತ್ತಾ, ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. 'ಅನುಸ್ಮೃತಿ'ಯ ಅವಸ್ಥೆಗೆ ರತೀ ಸ್ಥಾಯೀ, ಸ್ಮೃತಿ ಚಪಲತೆ ಸಂಚಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಉದಾ: ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ, ಪ್ರೋಷಕಭರ್ತಕಾ ಇತ್ಯಾದಿ
ನಾಯಿಕೆಯರು.

ಗುಣಕೀರ್ತನ:- ನಾಯಕನ ಗುಣಧರ್ಮವನ್ನು ಇತರರಿಂದ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಖಿಯ ಮೂಲಕ ಕೇಳುವುದು. ನಾಯಿಕೆ ಸ್ವತಃ ನಾಯಕನ ಗುಣವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು, ಪ್ರತಾಪವನ್ನು ಉತ್ತಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅತಿಶಯದಿಂದ ವರ್ಣನೆ ಮಾಡುತ್ತಾ, ರೋಮಾಂಚನಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಮೃದುನುಡಿಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾ, ಆನಂದಬಾಷ್ಪವನ್ನು ಹರಿಸುತ್ತಾ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ರತಿಯೇ ಸ್ಥಾಯೀ. ಮದ, ಗರ್ವ ಅದರ ಸಂಚಾರಿ.

ಉದಾ: ಉದಾತ್ತ ನಾಯಿಕಾ, ಉತ್ತಮ ನಾಯಿಕಾ, ಪ್ರೇಮಗರ್ವಿತಾ
ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರು.

ಉದ್ವೇಗ:- ಅನರ್ಥದ ಚಿಂತೆ ಉಂಟಾಗಿ, ನಾಯಿಕೆ ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತಿರುವ ವಿರಹ. ನಾಯಕವಿಯೋಗಕ್ಕೆ ಹೆದರುವುದು, ಸಿಟ್ಟಿಗೇಳುವುದು, ದುಃಖಿಸುವುದು, ನಿದ್ರಾಹೀನಳಾಗುವುದು, ಮುಖ ಬಿಳುಚುವುದು, ದಾರಿ ಕಾಣದೆ ಚಂಚಲೆಯಾಗಿ ಕುಗ್ಗಿರುವುದೇ ಉದ್ವೇಗಾವಸ್ಥೆ. ಇಲ್ಲಿ ರತಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ, ದೈನ್ಯ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವವಾಗುತ್ತದೆ.

ಉದಾ: ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ನಾಯಿಕಾ, ಅಧೀರಾ, ಮಧ್ಯಾ, ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯರು.

ವಿಲಾಪ ಅಥವಾ ಪ್ರಲಾಪ:- ನಾಯಿಕೆ ನೊಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ನಾಯಕ ಬರುವುದನ್ನೂ ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ನಂತರ ನಾಯಕನ ದಾರಿ ಹುಡುಕುತ್ತಾ, ಆತನ ಗುಣಗಾನ ಮಾಡುತ್ತಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಜರೆಯುತ್ತಾ, ವಿರಹ ವೇದನೆಯನ್ನು ತಾಳಲಾರದೆ ಅಳುತ್ತಾ, ಮೋಹಾಂಧಳಾಗಿ ಭ್ರಾಂತಿಗೊಂಡಂತೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ವಿಲಾಪಾವಸ್ಥೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ ರತಿ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವವಾಗಿ ಮೋಹವಿದೆ.

ಉದಾ: ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತಕಾ, ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ, ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರು.

ಉನ್ಮಾದ:- ವಿಲಾಪದಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಿಕಾ ಅವಸ್ಥೆ. ಅತಿಯಾದಾಗ ಶೃಂಗಾರದ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿದಂತವಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದು, ಕೇಳಿಸುವುದು, ಮಾತನಾಡುವುದು, ಚಿಂತಿಸುವುದು ಎಲ್ಲವೂ ನಾಯಕನ ಬಗ್ಗೆಯೇ. ಇದರ ಅನುಭಾವವಾಗಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಗುವುದು ಮತ್ತು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಣ್ಣೀರಿಟ್ಟು ಗೋಳಾಡುವುದು (ಈಕೆ ಉನ್ಮಾದಗ್ರಸ್ಥೆ) ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೂ ರತಿಯೇ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ. ಉನ್ಮಾದವು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವವಾಗಿದೆ.

ಉದಾ: ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತ, ಅಧೀರಾ, ಕಲಹಾಂತರಿತ ನಾಯಿಕಾ ಇತ್ಯಾದಿ.

ವ್ಯಾಧಿ:- ಉನ್ಮಾದಾವಸ್ಥೆ ಉತ್ತಂಗಕ್ಕೇರಿ, ನಾಯಿಕೆ ಸುಖ-ದುಃಖ ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಸ್ಪಂದಿಸದೆ, ಕಾಯಿಲೆ ಹಿಡಿದಂತೆ, ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಜ್ಞಾನವನ್ನೇ-ಪರಿವೆಯನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿ. ನಾಯಕನನ್ನು ಸಂಧಿಸುವ ಅತಿಯಾದ ಆಸಕ್ತಿ, ಕಾಮನೆ ಈಡೇರದೇ ಬಹಳಷ್ಟು ಕಾದು ನೊಂದಾಕೆ ವ್ಯಾಧಿ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪುವುದು. ನಾಯಿಕೆ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅಸ್ವಸ್ಥಳಾದಂತೆ ತೋರಿ, ಮೈ ಉರಿಯಿದ್ದು, ತಲೆಭಾರವಾಗಿ, ಊಟ ನೀರನ್ನು ಬಿಟ್ಟವಳಾಗಿ, ಅಳುತ್ತಾ, ನರಳುತ್ತಾ ಇರುವ ವೈಪರೀತ್ಯ ಅನುಭಾವಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ ರೀತಿ, ವ್ಯಾಧಿಯೇ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ.

ಉದಾ: ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತ, ಅಧೀರಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರು.

ಜಡತಾ:- ನಿಶ್ಚಲಗೊಂಡ ದೇಹದಲ್ಲಿ ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಮಾತ್ರ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಒಳ್ಳೆಯದಕ್ಕೂ ಕೆಟ್ಟದಕ್ಕೂ ಸ್ಪಂದಿಸದೆ, ಕೇಳುವುದನ್ನೂ, ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನೂ, ಸರ್ವ ಪರಿತ್ಯಾಗಿಯಾಗಿ 'ಹಾ' ಅಥವಾ 'ಹೂಂ' ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾ, ದೈಹಿಕವಾಗಿಯೂ-ಮಾನಸಿಕವಾಗಿಯೂ ಜಡ ಹಿಡಿದಂತೆ ವರ್ತಿಸುವುದು 'ಜಡತಾ'. ಜಡತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ರತಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ. ಜಡತವೇ ಸಂಚಾರೀ ಭಾವ.

ಉದಾ: ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತೆಯ ಅತಿರೇಕದ ಸ್ಥಿತಿ.

ಮರಣ:- ನಾಯಕನೊಂದಿಗಿನ ಸಮಾಗಮ ಏರ್ಪಡದೇ ನಾಯಿಕೆಯು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಕೊನೆಯ ನಿರ್ಧಾರ ಮರಣ. ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸು ಕಾಣದೇ ಪ್ರಣಯಾಗ್ನಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣ ಬಿಡುವುದು. ಮತ್ತೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಸತ್ತುಹೋದರೂ ಮತ್ತೆ ಬರುವನೆಂಬ ಬಯಕೆ. ಮರಣದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಐಕ್ಯವಾದ ಭಾವ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ರತಿ. ನರ್ವೇದ ಸಂಚಾರೀ ಭಾವ.

ಉದಾ: ರತೀದೇವಿ, ಸತಿಸಾವಿತ್ರಿ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಾಧಿ, ಜಡತಾ, ಮರಣಾವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಕೈಬಿಡಲಾಗಿದ್ದು ಉಳಿದ ನವ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಮಾನವಿಪ್ರಯೋಗ:- ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರ ನಡುವೆ ಉಂಟಾಗುವ ಕೋಪಾವಸ್ಥೆಯೇ ಪ್ರಣಯಮಾನ. ಪ್ರೇಮಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಡೆಯುವಂತದ್ದು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಆವೇಗ, ತಾಳ್ಮೆ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ವಕ್ರವಾದ ಭಾವವೇ 'ಮಾನ'. ಇದು ಪ್ರಣಯ ಮಾನ. ಮಾನವಿಪ್ರಯೋಗವು ನಾಯಕನು ದಕ್ಷಿಣನೋ ಶರನೋ ಆಗುವುದರಿಂದ, ಸಖಿಯ ವಂಚನೆಯಿಂದ, ಅನುಮಾನ ಯಾ ಊಹೆಯಿಂದ, ನಾಯಕನ ಮೇಲೆ ಕೇಳಿ ಬರುವ ಅಪರಾಧದಿಂದ, ನಖರೇಖ, ಬಣ್ಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು, ನಾಯಕನ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದರಿಂದ ಸಂಕೇತ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಬಾರದರಿಂದ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಉದಿಸುವುದು. ನಾಯಿಕೆಯು ನಾಯಕನ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಕೋಪಿಸಿಕೊಂಡಾಗ 'ಈರ್ಷ್ಯಮಾನ' ವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಮಾನವಿಪ್ರಯೋಗದ ಅನುಭಾವಗಳು ಹೀಗಿವೆ:- ಕೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಅನ್ಯಾಮುಖೇ ಆಗುವುದು, ಉಡುಗೊರೆಗಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸುವುದು, ಕಣ್ಣೀರಿಡುವುದು, ಕಂಪಿಸುವುದು, ಒಡವೆ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು ಕುಳಿತಿರುವುದು, ಸಖಿಯನ್ನು ಜರೆಯುವುದು, ನಾಯಕನನ್ನು ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಅಟ್ಟುವುದು, ಲೇವಡಿ ಮಾಡುವುದು, ಕಂಡೂ ಕಾಣದಂತೆ ವರ್ತಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಇಲ್ಲಿ ರತಿಯೇ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವಾದರೂ ನಿರ್ವೇದ, ಅಸೂಯೆ, ಚಾಪಲ್ಯ, ಆವೇಗ, ಗರ್ವ, ಆಮರ್ಷ, ಉಗ್ರತೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಚಾರೀ ಭಾವಗಳು. ಮಾನವಿಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕಾ, ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ನಾಯಿಕಾ, ಅಧಮಾ ನಾಯಿಕಾ, ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ ನಾಯಿಕಾ, ಮಾನವತಿ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಗರ್ವಿತಾ ಇವರುಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

ಪ್ರವಾಸ ವಿಪ್ರಯೋಗ:- ಪ್ರವಾಸವು ಕಾರ್ಯನಿಮಿತ್ತವಾಗಿಯೂ, ಸಂಭ್ರಮನಿಮಿತ್ತವಾಗಿಯೂ, ಶಾಪ ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿಯೂ ಏರ್ಪಡುವುದು. ಕಾರ್ಯ ನಿಮಿತ್ತದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಪರಸಂಸ್ಥಾನಕ್ಕೋ, ಸಮುದ್ರಗಮನ, ದೂರದೇಶದಲ್ಲಿ

ಬೇರೊಬ್ಬರ ಸೇವೆಗಾಗಿ ಪ್ರವಾಸದಲ್ಲಿರುವುದು. ನಾಯಕನು ಯುದ್ಧಗಳಲ್ಲಿ ವಿಜಯಿಯಾಗಿ, ಶತ್ರುಸಂಹಾರ ಮಾಡಿ, ಅಪಾರ ಸಂಪತ್ತು ತರುವವನಾಗಿ, ದೂರದೇಶದ ರಾಜರಿಂದ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದು ಹಿಂತಿರುಗುವಾಗ ಸಂಭ್ರಮದ ಪ್ರವಾಸ ವಿಪ್ರಯೋಗ. ಅಲ್ಲದೆ ಶಾಪದ ಕಾರಣವಾಗಿ ರೂಪ ಬದಲಾಗುವುದು, ಜೀವ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಶಾಪ ವಿಪ್ರಯೋಗ.

ಪ್ರವಾಸ ವಿಪ್ರಯೋಗದ ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವುದು, ದಾರಿ ನೋಡುವುದು, ನಿಡುಸುಯ್ಯು, ಪತ್ರ ಬರೆಯುವುದು, ಸ್ತುತಿ ಮಾಡುವುದು, ಅಶ್ರುಪಾತ, ದೇಹಕ್ಷೀಣ, ಕೂದಲು ಇಳಿಬಿಡುವುದು, ಆಭರಣಗಳನ್ನು, ಊಟ-ನೀರನ್ನು ತ್ಯಜಿಸುವುದು. ಆತ ಹೊರಟು ಹೋದ ದಿನಗಳನ್ನು ಕೈಬೆರಳುಗಳಿಂದ ಎಣಿಸುವುದು. ಮೇಘಗಳ ವೀಕ್ಷಣೆ, ಏಕಾಂತವನ್ನೇ ಬಯಸುವುದು, ಜಾಗ್ರದಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ನಾಯಕನ ರೂಪ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ ರತಿ. ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಾದ ದೈನ್ಯ, ಮೋಹ, ಸ್ತುತಿ, ಜಡತೆ, ವಿಷಾದ ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ಅಪಸ್ಮಾರ, ವ್ಯಾಧಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉದಾ: ಪೋಷಿತ ಭರ್ತ್ಯಕಾ ನಾಯಿಕಾ, ಪ್ರವಾಸೋತ್ ಪತಿಕಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರು.

ವಿಪ್ರಲಂಭಾ ನಾಯಿಕೆಯರ ಅವಸ್ಥಾ ವಿಧಗಳು:

೧. ಚಕ್ಷು ಪ್ರೀತಿ - ನಾಯಕನನ್ನು ಈಕ್ಷಿಸುವುದು.

೨. ಮನಸಂಗಂ - ನಾಯಕನನ್ನೇ ಸ್ತುತಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು:

ವಾಸಕಸಜ್ಞಾನಾಯಿಕಾ.

೩. ಸಂಕಲ್ಪಂ - ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ರೂಪವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು

ಪ್ರೀತಿಸುವುದು: ಸ್ವಾಧೀನ ಪತಿಕಾ ನಾಯಿಕಾ.

೪. ಜಾಗರ- ನಿದ್ರಾಹೀನಳಾಗುವುದು, ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ನಾಯಿಕಾ.

೫. ಕಾರ್ಶ್ಯ- ನಾಯಕನ ನೆನಪಿನಲ್ಲೇ ದೇಹ ಕೃಶವಾಗುವುದು-

ಪ್ರೋಷಿತ ಭರ್ತೃಕಾ ನಾಯಿಕಾ.

೬. ಆರತಿ:- ಆಹಾರ, ನಿದ್ರೆ, ಆಡಂಬರಗಳನ್ನು

ಪರಿತ್ಯಜಿಸುವುದು- ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕಾ.

೭. ಅಮಾನಂ- ಲಜ್ಜೆಯನ್ನು ಬಿಡುವುದು-ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ನಾಯಿಕಾ.

೮. ಮೋಹ- ವಿರಹೋನ್ಮಾದ-ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕಾ.

೯. ಮೂರ್ಛ- ಮೈಮರೆವು-ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕಾ.

೧೦. ಮರಣಂ - ಮರಣೋದ್ಯೋಗಂ.

ವಿಪ್ರಲಂಭಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸೂಕ್ತವಾದ ಅಂಗೋಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಭೇದಗಳು ಹೀಗಿವೆ:-

ತಾರಾದೃಷ್ಟಿ ಕರ್ಮ -ಮಲಿನ, ಶೂನ್ಯ, ಶ್ರಾಂತ, ವಿಭ್ರಾಂತ,
ವಿಘ್ನೋತ, ವಿಷ್ಣುವಿರ್ತಕೀತಾ.

ನಾಸಾ ಕರ್ಮ -ನಿಶ್ವಾಸ:, ಮಂದಾ, ವಿಕೃಷ್ಟಾ, ಸ್ಥಲಿತಾ.

ಕಪೋಲ ಕರ್ಮ -ಕುಂಚಿತಾ, ಕ್ಷಾಮಾ.

ಅಧರ ಕರ್ಮ -ವಿವರ್ತಿತಾ, ಕಂಪನ

ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮ -ಪ್ರಕಂಪಿತ, ಚರಿತಾ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಈ ವರೆಗೆ ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿರುವ ವೈವಿಧ್ಯತೆ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ, ಭರತನಾಟ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಾಣವಾದ ನಾಯಿಕೆಯ ಶೃಂಗಾರಾವಸ್ಥೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆ ಇವುಗಳ ಅಭಿನಯ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಇತರೆ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಾದಿ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹಾಸ್ಯರಸ:- ಹಾಸ್ಯರಸವನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯೋತ್ಪಾದನೆಗೆಂದೇ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಭಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಶೃಂಗಾರಗಳ ಗಂಭೀರ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ

ನೃತ್ಯರಚನೆಗಳು ವಿನ್ಯಾಸಗೊಂಡಿದ್ದು, ಹಾಸ್ಯರಸದ ಉತ್ಪಾದನೆ ಇಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ರಸಗಳ ಭಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು. ಉಳಿದಂತೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯರೂಪಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದಾದರೆ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಾಕಾರವನ್ನು ವಿದೂಷಕರ ಮೂಲಕವೂ ಪರಿಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೂ ಹಾಸ್ಯದ ಅಂಶಗಳಂತೆ ತೋರುವ ಸ್ಮಿತ, ವಿಹಸಿತ, ಅಸಹಹಿತಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಈಗ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಸ್ಯವು ಆತ್ಮಸ್ಥ ಮತ್ತು ಪರಸ್ಥ ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಆತ್ಮಸ್ಥ:- ಆತ್ಮಸ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನದೇ ಅವಸ್ಥೆ, ಸ್ಥಿತಗತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿದು ತನ್ನೊಳಗೇ ನಗುವುದು. ಇದು ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಓರ್ವ ಭಕ್ತನ ಮುಖಾಂತರವೋ, ಓರ್ವ ನಾಯಕಿಯ ಮುಖಾಂತರವೋ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಭಕ್ತನಾದವನು ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಭೋಗಗಳನ್ನು ತೊರೆದು ಅಧ್ಯಾತ್ಮದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇಹಲೋಕದ ಸುಖಾರ್ಜನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇಳಿಕೆಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ತಾಳಿ ನಿರ್ವೇದ ಭಾವವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾ ತಾನು ಈವರೆಗೆ ಕಳೆದ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಆತ್ಮಸ್ಥನಾಗಿ ನಗುವುದನ್ನು ದೇವರನಾಮಗಳ ಮೂಲಕ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ನಾಯಕಿಯಾದವಳು ನಾಯಕನು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ, ನಡೆದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೂ, ತೋರಿದ ಲಜ್ಜೆಯನ್ನೂ, ನಾಯಕನನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಂಡು ಕಂಪಿಸಿಹೋದ ಬಗೆಯನ್ನೂ ನೆನೆದು ತನ್ನೊಳಗೆ ಅಣಕವಾಗಿ ನಗುವುದನ್ನು ಆತ್ಮಸ್ಥ ಹಾಸವಾಗಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

ಪರಸ್ಥ:- ಆತ್ಮಸ್ಥ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯದ ಕಾರಣವನ್ನು ಪರರಲ್ಲಿ ಕಂಡು ನಗುವುದು ಪರಸ್ಥಹಾಸ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರದ ಭಾವೋದ್ರೇಕದಲ್ಲಿ ಲೀನಳಾದ ನಾಯಕಿಯ ವಿಚಿತ್ರಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಂಡ ಸಖಿ ಪರಸ್ಥವಾಗಿ ನಗುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯರು, ಸಖಿಯರು, ಭಕ್ತರು ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕೃತಿಯುಳ್ಳವರಾಗಿ ಸ್ಮಿತ (ಮುಗುಳುನಗೆ) ಬೀರಿದರೆ, ಮಧ್ಯಮ ಪ್ರಕೃತಿಯವರು ವಿಹಸಿತ (ಬಿರುನಗೆ) ಅಥವಾ ಪ್ರಕೃತಿಯವರು ಅಪಹಸಿತ (ಹುಚ್ಚುನಗೆ) ಬೀರುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಹಾಸ್ಯರಸದ ಸ್ಥಾಯಿ ಹಾಸ ಮತ್ತು ಉತ್ಸಾಹವಾಗಿದ್ದು ಇದರ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಾಗಿ ಆಲಸ್ಯ, ಅಸಹಿತ,

ಗ್ಲಾನಿ, ನಿದ್ರಾ, ಸ್ವಪ್ನಾ, ವಿಭೋದ, ಅಸೂಯೆ, ಹರ್ಷ, ಮತಿ, ಧೈರ್ಯ, ಜ್ಯೇಷ್ಠಾ, ಜಿಗುಪ್ಸಾ, ವಿಸ್ಮಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉದಾ: ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ ಚೇಷ್ಟೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಸ್ಥ, ಪರಸ್ಥ, ಹಾಸ್ಯವಿಧಗಳನ್ನು ಅತಿ ಅಮೋಘವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಹಾಸ್ಯರಸದ ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ ಸ್ವರಭೇದ, ಕಂಪನ, ಮುಖ ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಕಪೋಲ ಸ್ಪಂದನ, ಮುಖ ಕೆಂಪೇರುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ.

ರಸದೃಷ್ಟಿ	-	ಹಾಸ್ಯ
ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ	-	ಹಾಸ
ತಾರಕಕರ್ಮ	-	ವಿಹಸಿತ
ಶಿರ: ಕರ್ಮ	-	ಧುತ, ಅಂಚಿತ
ಭ್ರೂಕರ್ಮ	-	ಸಹಜ ಲಲಿತ, ಉತ್ಕೇಷ
ನಾಸಾಕರ್ಮ	-	ವಿಕೂಣಿತಾ
ಕದಮಕರ್ಮ	-	ವಿಕಸಿತ ಫುಲ್ಲ
ಅಧರಕರ್ಮ	-	ವಿವರ್ತನ, ಕಂಪನ
ಮುಖಕರ್ಮ	-	ವಿವೃತ್ತ, ನಿರ್ಭುಗ್ನ
ವಕ್ಷಸ್ಸುಕರ್ಮ	-	ಅಭುಗ್ನ, ಪ್ರಕಂಪಿತ
ಜಠರ ಕರ್ಮ	-	ಕ್ಷಾಮ
ಮುಖರಾಗ	-	ಪ್ರಸನ್ನ
ಗ್ರೀವಾ ಕರ್ಮ	-	ನತಾ, ಉನ್ನತಾ

ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನೃತ್ಯ-ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಭೂತ ಮುಖಭಾವದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವು ಮಂದಸ್ಥಿತದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ನೆಲೆನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ರಾಕ್ಷಸ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಪಹಸಿತ ಹಾಸ್ಯಭಾವವನ್ನು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿತದಿಂದ ಉಪಹಿತಕ್ಕೆರಿಸಿ, ಅಪಹಸಿತವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು

ಸೂಕ್ತ ಕಾರಣ ಹಾಸ್ಯರಸದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಬೆಳೆಸುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಶೃಂಗಾರ, ವಾತ್ಸಲ್ಯ, ಭಕ್ತಿ, ಅದ್ಭುತ, ಪ್ರೀತಿ, ದಯೆ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಹಾಸ್ಯವು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಕರುಣ ರಸ:- ಮಮ್ಮಲ ಮರುಗುತ್ತಾ, ಶಾಪ ಕಾರಣದ ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ, ವಿರಹದಿಂದ, ಮರಣ, ಬಂಧನ, ಪುತ್ರಶೋಕ, ಅಸಮಾನ, ಇಷ್ಟವಸ್ತುನಾಶ, ಅನಿಷ್ಟ ಪ್ರಾಪ್ತಿ ಮುಂತಾದ ಕಾರಣಗಳಿಗೆ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀಯಾದ 'ಶೋಕ' ವಿಚಲಿತಗೊಂಡರೆ ಅದನ್ನು ಕರುಣ ರಸವೆನ್ನುವುದು.

ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕರುಣರಸ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವಗಳು, ವಿರಹವೇದನೆ, ಪತಿ-ಪತ್ನಿ ವಿಯೋಗ, ಬರಗಾಲ-ಕ್ಷಾಮ ಮುಂತಾದುವು ಆಕ್ರಮಿಸಿದಾಗ, ಮರಣ, ರಾಕ್ಷಸ ಚೇಷ್ಟೆ ಮುಂತಾದುವು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಉದ್ದೀಪಕ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ ಸಖಿಯರ ಸಮಾಧಾನ, ಸಾವು ನೋವುಗಳ ದೃಶ್ಯ, ಬಂಧುಗಳ-ಇಷ್ಟಮಿತ್ರರ ಸಾಂತ್ವನ ಇತ್ಯಾದಿ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳಾದ ಪ್ರಲಾಪ, ನಿರ್ವೇದ, ಮೋಹ, ಅಪಸ್ಮಾರ, ವ್ಯಾಧಿ, ಸ್ಮೃತಿ, ಗ್ಲಾನಿ, ಶ್ರಮ, ವಿಷಾದ, ಜಡತೆ ಉನ್ನಾದ ಚಿಂತೆಗಳು. ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳಾಗಿ: ಸ್ವರಭೇದ, ಅಶ್ರು, ವೈವರ್ಣ್ಯ, ಕಂಪನ, ಸ್ವೇದ, ಪ್ರಳಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಒದಗಿಬರುತ್ತವೆ. ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ: ಅವಯವ ಕುಗ್ಗುವುದು, ಕಣ್ಣೊರೆಸುವುದು, ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಸಿಯುವುದು, ಎದೆ ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು, ಚಿಂತೆಗಳು ರೋಧಿಸುವುದು, ಮತ್ತೊಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಬಿನ್ನವಿಸುವುದು, ಅದೃಷ್ಟ ನಿಂದನೆ, ಸಹಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಬೇಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ.

ಉದಾ: ಮಾರೀಚನ ಮಾಯಾ ಸ್ವರ ಕೇಳಿ ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ವಿಪತ್ತೊದಗಿತೆಂದು ಹೆದರಿ ದುಃಖಿಸಿದ ಪರಿ.

ಕರುಣಾರಸದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಅಂಗೋಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ಭೇದಗಳು:-

ರಸದೃಷ್ಟ - ಕರುಣಾ

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ - ದೀನಾ

ಸಂಚಾರಿದೃಷ್ಟಿ	-	ಶೂನ್ಯ, ಮಲಿನ, ವಿಷಣ್ಣ
ತಾರಕರ್ಮ	-	ಪಾತ
ಶಿರಃಕರ್ಮ	-	ಧುತ, ಅಂಚಿತ
ಭ್ರೂಕರ್ಮ	-	ಪತಿಸಂ
ನಾಸಾಕರ್ಮ	-	ಮಂದಾ
ಕದಪುಕರ್ಮ	-	ಕ್ಷಾಮ, ಕುಂಚಿತ
ಅಧರಕರ್ಮ	-	ವಿವರ್ತನ, ಕಂಪನ
ಮುಖಕರ್ಮ	-	ವಿವೃತ್ತ, ನಿರ್ಭುಗ್ನ ಮುಖರಾಗ ರಕ್ತ
ವಕ್ಷಸ್ಸುಕರ್ಮ	-	ಅಭುಗ್ನ, ಪ್ರಕಂಪಿತ
ಜಠರಕರ್ಮ	-	ಕ್ಷಾಮ, ಊರುಕರ್ಮ, ಕಂಪನ,

ಸ್ತಂಭನ.

ಕರುಣರಸವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು ಕೆಲವು ವಿಶೇಷ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿರುವ ಸೀತಾವಿಯೋಗದ ಶ್ರೀರಾಮನಿರಲಿ, ವಿರಹಿ ನಾಯಿಕೆಯಿರಲಿ, ಪುತ್ರಶೋಕದ ದೇವಕಿಯಿರಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಸ್ವಯಂ ತಮ್ಮ ದುಃಖವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣೀರು ಹರಿಸಿಬಿಟ್ಟರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲೂ ಕರುಣರಸ ಉಕ್ಕಿಬಿಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರವು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಶೋಕವನ್ನು, ಅಳಲನ್ನು ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ವಿವಿಧ ಅನುಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾ, ಕಣ್ಣೀರಿಡುವಂತೆ ಮುಖಭಾವ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ರಸದ ಭಾವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಕರುಣರಸೋತ್ಪಾದನೆ ಸಹೃದಯ ರಸಿಕನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿ ಆತ ಅದನ್ನು ಕಣ್ಣೀರಿಡುವ ಮೂಲಕವೂ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ರೌದ್ರರಸ:- ದೇವತೆ, ಮುನಿವರ್ಯರು, ಉತ್ತಮ ಪುರುಷರು ಉಗ್ರವಾದ ಕೋಪ ತಾಳಿದಾಗ ಅಸುರರು, ದಾನವರ ಉದ್ಧಟತನ, ರಾಜರು

ಯುದ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಅತಿಶಯದ ಕ್ರೋಧವೇ ರೌದ್ರರಸ. ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಧವೇ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಅದರ ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ರೌದ್ರದ ಅನುಭವವಿರುತ್ತದೆ.

ರೌದ್ರರಸದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಕ್ರೋಧ ಆಲಂಬನ ವಿಧಾನಗಳಾಗಿ:
ಶತ್ರುದ್ವೇಷಗಳು, ಮುಖಭಂಗ, ಶಾಪ ಕೊಡುವ ಸಂದರ್ಭ, ತಪೋಭಂಗ, ಅಪಮಾನ, ದ್ರೋಹಗಳು, ನಿಂದೆ, ಕುಚೇಷ್ಟೆಗಳು, ವಿರೋಧನ, ನಿರ್ಲಜ್ಜಾ ವರ್ತನೆ ಇತ್ಯಾದಿ.
ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳಾಗಿ: ಉಗ್ರತೆ, ಆವೇಗ, ಉನ್ಮಾದ, ವಿಬೋಧ, ಅನುಷ್ಠ, ಚಾಪಲ್ಯ, ರೋಮಾಂಚ, ಸ್ವೇದ, ನಡುಕ, ಮದ, ಮೋಹ. ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ: ಕಣ್ಣು ಕೆಂಪೇರುವುದು, ಕಂಪಿಸುವುದು, ಹುಬ್ಬು ಗಂಟಿಕ್ಕುವುದು, ಮಾತಿನಿಂದ ಗದರುವುದು, ಆತ್ಮ ಪ್ರಶಂಸೆ, ಆಯುಧವೆತ್ತುವುದು, ಶತ್ರುನಿಂದನೆ, ಕ್ರೌರ್ಯದೃಷ್ಟಿ, ಮುಷ್ಠಿ ಹಸ್ತವನ್ನು ಕುಟ್ಟುವುದು, ದುರುಗುಟ್ಟುವುದು, ಕಾಲೆತ್ತಿ ಹೊಡೆಯುವುದು, ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡುವುದು, ಶಸ್ತ್ರ ಝಳಪಿಸುವುದು, ಮುಖ ತಿರುಗಿಸುವುದು, ತೀವ್ರಗತಿಯ ಚಲನಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ.
ಸಾತ್ವಿಕಭಾವ: ಗದ್ಗದ, ವೈವರ್ಣ್ಯ, ವೈಪಥ್ಯ, ಸ್ತಂಭನ.

ಉದಾ: ತಪೋಭಂಗ ಮಾಡಿದ ಮನ್ಮಥನನ್ನು ತನ್ನ ಹಾಗೆಯೇ ಹಣೆಗಣ್ಣಿನಿಂದ ಭಸ್ಮ ಮಾಡಿದ ಪರಮೇಶ್ವರನ ರೌದ್ರಭಾವ.

ರೌದ್ರರಸ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಅಂಗೋಂಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ಭೇದಗಳು:-

ರಸದೃಷ್ಟಿ	-	ರೌದ್ರೀ
ಸ್ಥಾಯೀ ದೃಷ್ಟಿ	-	ಭಯಾನ್ವತಾ
ಸಂಚಾರಿ ದೃಷ್ಟಿ	-	ವಿಕೋಶಾ
ತಾರಾಕರ್ಮ	-	ಭ್ರಮಣ, ನಲನ, ಚಲನ, ಸಮದ್ವೃತ, ನಿಷ್ಕಮ
ಶಿರೋಭೇದ	-	ಕಂಪಿತ
ಪುಟಕರ್ಮ	-	ಉನ್ನೇಷ, ನಮೇಷ, ವಿವರ್ತಿತ
ಭೂಕರ್ಮ	-	ಉತ್ಕ್ಲೇಷ, ಭುಕುಟ

ನಾಸಾಕರ್ಮ	-	ನಿಕ್ಕಿಷ್ಟಾ
ಕದಪುಕರ್ಮ	-	ಕಂಪಿತಾ
ಅಧರಕರ್ಮ	-	ಕಂಪನಾ
ಚಿಬುಕರ್ಮ	-	ಕುಟ್ಟಿನ, ಸಂದಷ್ಟ
ಅಸ್ಯಕರ್ಮ	-	ವಿನಿವೃತ್ತ
ಮುಖರಾಗ	-	ರಕ್ತ, ಶ್ಯಾಮ
ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮ	-	ನಿರ್ಭುಗ್ನ

ರೌದ್ರರಸ ಭಾವದಲ್ಲಿ, ಇತರೆ ಐದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಭರತ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುವುದಾದರೆ ಅದನ್ನು ಕ್ರೋಧ, ರೋಷ, ಕಲಹ, ಕೋಪ ಮತ್ತು ಕೃತಕ ರೋಷ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುವುದು. ರೌದ್ರದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದ ಭಾವಾನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿಗಳು ಮತ್ತು ಅಂಗೋಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಭೇದಗಳು, ಸ್ವಲ್ಪ ತಗ್ಗಿದ ಆವೇಗದಿಂದ ಈ ಪಂಚ ರೌದ್ರಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಈ ಪಂಚ ರೌದ್ರಾಂಶಗಳಿಗೆ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ವಿಷಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಹೀಗಿವೆ:-

ಕ್ರೋಧ:- ಕ್ಷತ್ರಿಯರ ರುಧಿರವನ್ನು ಹರಿಸಿ, ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಕುಲವನ್ನೇ ನಿರ್ನಾಮ ಮಾಡಿದ ಪರಶುರಾಮನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಾಭಿನಯ.

ರೋಷ:- ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣರಿಂದ ನಾಸಾಭೇದನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಶೂರ್ಪನಖಿ ಮತ್ತು ಅವಮಾನಿತಗೊಂಡ ರಾವಣನ ರೋಷಾಭಿನಯ.

ಕಲಹ:- ನಾಯಿಕಾ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತಿಯಾದ ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ಮಾನನ ಮತ್ತು ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯರ ನಾಯಕನೊಂದಿಗಿನ ಕಲಹಾಭಿನಯ.

ಕೋಪ:- ವಶಿಷ್ಠ, ಬೃಗುಮುನಿ, ಪರಶುರಾಮ ಮುಂತಾದ ಮುನಿವರ್ಯರು ಸಿಟ್ಟಿದ್ದು ಶಾಪವಿಡುವ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ.

ಕೃತಕ ರೋಷ:- ಹಾವಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಹೆದರಿಸುವಂತೆ ನಟಿಸುತ್ತಾ ಯಶೋದೆ, ಗೋಪಿಯರು ಬಾಲಕೃಷ್ಣನ ಚೇಷ್ಟೆಗಳಿಗೆ ಕೃತಕ ರೋಷ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು.

ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ಸನ್ನಿವೇಶಾನುಸಾರ ತೀವ್ರಗತಿಯ ತಾಳಕ್ಕೆ ಚಾರಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಸಂಯೋಜಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ರೌದ್ರರಸ ಉದ್ಭವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಸಫಲನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ವೀರರಸ:- ಸ್ಥೈರ್ಯ, ಪ್ರತಾಪ, ವಿಸ್ಮಯ, ಶೌರ್ಯ, ಶಕ್ತಿ, ಮೋಹ, ವಿನಯಾದಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನೇ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವ ಭಾವ ವೀರರಸಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿದೆ. ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳಲ್ಲೇ ವೀರರಸವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯೂ ಇದೆ. ವೀರರಸದ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವಾಗಿ: ಉತ್ಸಾಹ, ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ: ಯುದ್ಧವೀರನಿಗೆ ಶತ್ರು, ದಾನವೀರನಿಗೆ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವಾತ, ಧರ್ಮವೀರನಿಗೆ ಧರ್ಮ, ದಯಾವೀರನಿಗೆ ದುಃಖಿತರು, ಹಠಸಾಧನೆ ಮಾಡುವವ, ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ, ನಯವಿನಯಶಾಲಿ, ಪರಾಕ್ರಮ ಇರುವವನು. ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ: ಯುದ್ಧಾಹ್ವಾನ, ವೀರಪ್ರಶಂಸೆ, ಸನ್ಮಾನ ಬೇಡುವುದು, ಧರ್ಮಕ್ಕಾಗಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದು, ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತ, ವಿಜಯೋತ್ಸವ ಇತ್ಯಾದಿ. ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ: ಸ್ಥೈರ್ಯ, ಶೌರ್ಯ, ಧೈರ್ಯ, ತ್ಯಾಗ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಅಭಯವಚನ ವಿವೇಕ, ಧನಸಂಗ್ರಹ, ದಾನಧರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳಾಗಿ: ಧೃತಿ, ದಯಾ, ಮತಿ, ಹರ್ಷ, ಅನುರ್ಷ, ಗರ್ವ, ಉಗ್ರತೆ, ಸ್ಪೃತಿ, ಅಶ್ರು, ಪುಲಕ, ರೋಮಾಂಚನಗಳು.

ಉದಾ: ಶ್ರೀರಾಮನ ರಾವಣ ವಿಜಯ, ಭೀಮನ ಶಕ್ತಿ ಪರಾಕ್ರಮ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ವೀರರಸ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಗೋಂಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಭೇದಗಳ ಉಪಯೋಗ:-

ರಸದೃಷ್ಟಿ-	ವೀರಾ
ತಾರಾಕರ್ಮ-	ದೃಷ್ಟಾ
ಸ್ಥಾಯೀಭಾವದೃಷ್ಟಿ-	ಭ್ರಮಣ, ವಲನ, ಚಲನ, ಸಮದೃತ
ಪುಟಕರ್ಮ-	ಪ್ರಸೃತ

ಭೂಕರ್ಮ -	ಉತ್ಕೇಷ
ನಾಸಾಕರ್ಮ -	ವಿಕೃಷ್ಟಾ
ಕದಪುಕರ್ಮ -	ಪೂರ್ಣ
ಅಧರಕರ್ಮ -	ವಿನಿಗೂಹನ, ವಿಸರ್ಗ
ಮುಖರಾಗ -	ರಕ್ತ
ಗ್ರೀವಾ ಕರ್ಮ -	ಉನ್ನತಾ
ವಕ್ರಸ್ಥ ಕರ್ಮ -	ನಿರ್ಭುಗ್ನಾ

ವೀರರಸಾಭಿನಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆ ತೀವ್ರ ಚಲನವಲನಗೊಳಗೊಂಡಿ, ಉತ್ಸಾಹಭರಿತವಾಗಿ, ಪುರುಷ ದೇಹ ಪ್ರಕೃತಿಯಂತೆ ಸೆಟೆದುಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಲೋಕರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಪುರುಷವೀರರು ನಡೆಯುವ ಶೈಲಿಯನ್ನೇ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿ, ವೀರಪರಾಕ್ರಮದ ಠೀವಿಗೆ ಒತ್ತು ನೀಡುವಂತೆ ನಿಲ್ಲುವ, ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ, ವೀರತೆಯನ್ನು ತೋರುವಲ್ಲಿ ದೃಢವಾದ ಮತ್ತು ಪಕ್ವವಾದ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಿದರೇನೇ ವೀರರಸ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು. ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ, ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದೆ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ಸ್ತ್ರೀಕೋಮಲತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಚಲನವಲನಗಳ ಮೂಲಕ ವೀರರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಕೆಲಸ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ವೀರರಸ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ದೃಢವೂ, ಪೂರ್ಣವೂ ಆಗಲು ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕಥಕ್ಕಳಿ ಮುಂತಾದ ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ರಥಚಾಲನೆ, ಯುದ್ಧ ಪ್ರದರ್ಶನ, ನಡಿಗೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಭಿನಯ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಭಯಾನಕ ರಸ:- ವಿಕೃತ ದೇಹಪ್ರಕೃತಿ, ಸ್ವರ, ದೃಶ್ಯ, ಸ್ಥೈರ್ಯ ಕುಗ್ಗಿಸುವ ವಾರ್ತೆ, ವ್ಯಾಘ್ರಪ್ರಾಣಿ ದರ್ಶನ, ರಾಕ್ಷಸ ಚೇಷ್ಟೆ, ದಟ್ಟಾರಣ್ಯ, ನಡುಕ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಕಥೆಗಳು, ಕಡು ಶಾಪ, ಘೋರ ಯುದ್ಧ, ರಕ್ತಪಾತ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಭಯವೆಂಬ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವನ್ನು ಹುರುಪುಗೊಳಿಸುವುದು 'ಭಯಾನಕ ರಸ'.

ಭಯಾನಕ ರಸದ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವವಾಗಿ: ಸ್ತ್ರೀಕುಲವನ್ನು ಕೇಣಕಲು ಬರುವ ರಾಕ್ಷಸರು, ಅರಣ್ಯಗಮನ, ವಿಕೃತರವ, ಅಂಧಕಾರ, ಅಪರಾಧ ಭಯ, ವ್ಯಾಘ್ರರೂಪ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಉದ್ದೀಪಕ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ: ನೀಚ ರಾಕ್ಷಸನ ಚೇಷ್ಟೆ, ಮರಣದರ್ಶನ, ವಿಕೃತ ಸ್ವರ ಶ್ರವಣ, ಅಪಮಾನ ಇತ್ಯಾದಿ.

ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳಾಗಿ: ಶಂಖ, ದೈನ್ಯ, ಮೋಹ, ಆವೇಗ, ಜಡತೆ, ತ್ರಾಸ, ಅಪಸ್ಮಾರ, ಮರಣ, ಚಿಂತೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಾತ್ವಿಕ ಭೇದಗಳಾದ ಸ್ತಂಭ, ಸ್ವೇದ, ಗದ್ಗದ, ರೋಮಾಂಚ, ವೇಪತ್ತು, ಸ್ವರಭೇದ, ವೈವರ್ಯ, ಪ್ರಳಯ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ ಚಿಂತೆಯಿಂದ ಅತ್ತಿತ್ತ ಓಡಾಡುವುದು, ಅಡಗುವುದು, ಮುಖ ಬಿಳುಪಿಡುವುದು, ಅಂಗಾಂಗಗಳ ನಡುಕ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಉದಾ: ವಿಷ್ಣುವು ನರಸಿಂಹಾವತಾರ ತಾಳಿ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಿನ ಉದರವನ್ನು ಸೀಳಿ ಕರುಳಮಾಲೆ ಧರಿಸಿದ ಬಗೆಯನ್ನು ಭಯಾನಕ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಭಯಾನಕ ರಸಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಅಂಗೋಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ಭೇದಗಳು:-

ರಸದೃಷ್ಟಿ	-	ಭಯಾನಕ
ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ	-	ದೃಷ್ಟಿ, ಭಯಾನ್ವಿತ
ಸಂಚಾರೀ ದೃಷ್ಟಿ	-	ತ್ರಸ್ತ
ಶಿರಃಕರ್ಮ	-	ವಿಧುತ
ತಾರಾಕರ್ಮ	-	ಚಲನ, ನಿಷ್ಕ್ರಮ
ಪುಟಕರ್ಮ	-	ಪಿಹಿತ
ಭೂಕರ್ಮ	-	ಕುಂಚಿತ

ನಾಸಾಕರ್ಮ	-	ವಿಕೃಷ್ಣ
ಕದಪುಕರ್ಮ	-	ಕಂಪಿತ, ಕುಂಟಿತ
ಅಧರಕರ್ಮ	-	ಕಂಪನ
ಅಸ್ಯಕರ್ಮ	-	ವಿವೃತ್ತಾ
ಮುಖರಾಗ	-	ಶ್ಯಾಮ
ವಕ್ಷಸ್ಸುಕರ್ಮ	-	ಅಭುಗ್ನ
ಊರುಕರ್ಮ	-	ಸ್ತಂಭನ, ಕಂಪನ

ಭಯಾನಕ ರಸದಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಜ ಮತ್ತು ಕೃತಕ ರೂಪದ ಎರಡು ವಿಧಗಳಿವೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಜವಾದ ಭಯಾನಕ ಭಾವಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಭಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆಯು ನೃತ್ಯದ ಚಲನಗಳ ಪರಿಮಿತಿಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು ನಾಟ್ಯ ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಭಯ ಪ್ರಕಟಣೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೈನವಿರೇಳಿಸುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಬೀಭತ್ಸ ರಸ:- ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹೇಸಿಗೆಯ ಅನುಭವ ತರುವ ಜಿಗುಪ್ಸಾ ಭಾವವೇ ಬೀಭತ್ಸ ರಸಕ್ಕೆ ಮೂಲ. ನಾರುವ ವಸ್ತು, ಅಸಹ್ಯವಾದ ವಾಸನೆ, ದೃಶ್ಯ, ಅನುಭವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ಬೀಭತ್ಸ ರಸದಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಗೀ, ಕ್ಷೋಭಣ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧ ಬೀಭತ್ಸವೆಂಬ ವಿಧಗಳಿದ್ದು ಮೊದಲೆರಡು ವಿಧಗಳು ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಅಸಹ್ಯ ಅನುಭವ ತರುವವುಗಳಾದರೆ, ಶುದ್ಧ ಬೀಭತ್ಸವು ವೈರಾಗ್ಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಇತರರ ಬಗ್ಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರವುಂಟಾಗುವುದು, ಮೋಕ್ಷದ ದಾರಿಗೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡುವುದು. ಬೀಭತ್ಸರಸದ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ ಅಪ್ರಿಯವಾದ ವಸ್ತು, ಅಹೃದಯ ಸಂಗತಿ, ಅನಿಷ್ಟಗಳು, ಪಾಪ, ಅಧರ್ಮ, ಅನ್ಯಾಯ, ದುಷ್ಟತ್ವ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಉದ್ದೇಶಕ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ: ಜಿಗುಪ್ಸಿತಾ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿನ ಮಲಿನತೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಶುದ್ಧ ಬೀಭತ್ಸದ ಉದ್ದೇಶಕಗಳಾಗಿ ಅಧರ್ಮಗಳ ದರ್ಶನ, ರಕ್ತಪಾತ, ಮೋಸ-ದಗೆ-ವಂಚನೆಯ ವಾರ್ತೆಗಳು, ಬೋಧನೆ ಇತ್ಯಾದಿ.

ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳಾಗಿ: ಅಪಸ್ಮಾರ, ವ್ಯಾಧಿ, ಸಂಭ್ರಮ ಪ್ರಬೋಧ, ಉದ್ವೇಗ, ವಿಷಾದ, ಮೋಹ, ಮರಣ, ಪ್ರೀತಿ, ಅವಮಾನ, ತ್ರಾಸ, ಅವಹಿತ್ಯ, ಗ್ಲಾನಿ, ವಿರಕ್ತಿ (ನಿರ್ವೇದ) ಮತಿ, ಗ್ಲಾನಿ, ಧೃತಿ, ಮರಣ.

ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ: ಮುಖ ತಿರುಗಿಸುವುದು, ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ವಮನ ಮಾಡಿದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುವುದು, ಸ್ತಂಭಿಸುವುದು. ಶುದ್ಧ ಬೀಭತ್ಸದಲ್ಲಿ ಲೋಕದ ಸುಖ ಭೋಗಗಳಿಗೆ ಕಿವುಡನಾದಂತೆ ವರ್ತಿಸುವುದು, ಧ್ಯಾನಿಸುವುದು, ಎಚ್ಚರಗೊಂಡವನಂತೆ ತ್ಯಾಗಿಯಾಗಿ ಶಾಂತನಾಗುವುದು.

ಉದಾ: ಮಹಾರಾಜ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಅರಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಕಂಡ ಕುಷ್ಠರೋಗ, ಮುಪ್ಪು, ಸಾವುಗಳನ್ನು ಜೀವನದ ಬವಣೆಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಜಿಗುಪ್ಸೆಯಿಂದ ಸರ್ವಭೋಗ ಪರಿತ್ಯಾಗಿಯಾಗಿ ಶುದ್ಧ ಬೀಭತ್ಸ ರಸ ತಾಳಿದುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಬೀಭತ್ಸರಸದ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುವ ಅಂಗೋಂಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಭೇದಗಳು:-

ರಸದೃಷ್ಟಿ	-	ಬೀಭತ್ಸ
ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ	-	ಜುಗುಪ್ಸಿತಾ
ಸಂಚಾರೀ ದೃಷ್ಟಿ-		ಮಲಿನಾ
ಶಿರ:ಕರ್ಮ	-	ವಿಧುತ
ತಾರಾಕರ್ಮ	-	ಸಂಪ್ರೇಶನ, ಪ್ರಾಕೃತ
ಪುಟಕರ್ಮ	-	ಕುಂಚಿತಾ
ಭೂಕರ್ಮ	-	ಪಾತನ, ಸಹಜ
ನಾಸಾಕರ್ಮ	-	ವಿಕೋಣಿತಾ, ಮಂದಾ
ಕದಪುಕರ್ಮ	-	ಅಕಂಪಿತ

ಅಧರಕರ್ಮ	-	ವಿವರ್ತನ
ಅಸ್ಯಕರ್ಮ	-	ಭಗ್ನ
ಮುಖರಾಗ	-	ಶ್ಯಾಮ

ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಶುದ್ಧ ಬೀಭತ್ಸಾಭಿನಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆದಿದೆ. ಶೃಂಗಾರದ ಅತಿರೇಕದ ವಿರಹದಲ್ಲೂ ಬೀಭತ್ಸಾ ಭಾವ ಬರುವುದಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಭಕ್ತನ ಪರಮ ಧೈಯ ಮೋಕ್ಷಸಾಧನೆ ಎಂದಾದಾಗ, ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಸುಖಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜಿಗುಪ್ಸಾ ಮನೋಭಾವವೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಥವಾ ಕಳೆದ ಒಂದರೆಡು ಶತಮಾನಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಜೀವಾತ್ಮ ಪರಮಾತ್ಮನ ಐಕ್ಯತಾ ಕಲ್ಪನೆ ಬಂದಿದ್ದು ವಿಶಿಷ್ಟಾದ್ವೈತದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನೃತ್ಯವು ಅಭಿನಯ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ವಿಷಯಗಳೆಲ್ಲದರ ಗುರಿ ಮೋಕ್ಷಸಾಧನೆ. ಆಂತರ್ಯದ ಜಿಗುಪ್ಸಾಭಾವ ಇದನ್ನೇ ಪ್ರಚೋದಿಸಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜಿಗುಪ್ಸೆಯಿಂದ ರೂಪತಾಳುವ ಬೀಭತ್ಸರಸವು ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಭಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಶೃಂಗಾರ ವಿಶೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಅದ್ಭುತ ರಸ:- ಸಹಜ ಮನಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವಾಗ, ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯ ವಿಚಿತ್ರ ಕಂಡು ಬಂದಾಗ, ವಿಸ್ಮಯೀಭಾವ ಚಿತ್ತದಿಂದ ಉದ್ರೇಕಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದುವೇ ಅದ್ಭುತ ರಸೋದಯ. ಅದ್ಭುತರಸದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ: ಒಂದು ಅಲೌಕಿಕ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ವಿಸ್ಮಯ. ಮತ್ತೊಂದು ಸಂತಸದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ವಿಸ್ಮಯಾನಂದ. ಅದ್ಭುತ ರಸದ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ: ಸೌಂದರ್ಯ, ದಿವ್ಯರೂಪದರ್ಶನ, ಅಲೌಕಿಕ ಚಿತ್ರ-ವಸ್ತುಗಳ ದರ್ಶನ, ಮಾಯೆ, ವಿಶೇಷ ಸಾಧನೆ, ಅಪೂರ್ವ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ-ವರ್ತನೆ, ಅವತಾರ ದರ್ಶನ ಇತ್ಯಾದಿ. ಉದ್ವಿಗ್ನವನ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ: ವರ್ಣನೆ, ಸ್ತೋತ್ರ, ಅಲೌಕಿಕ ವಿಚಿತ್ರದ ಗುಣಗಾನ, ದಿವ್ಯದರ್ಶನ, ದೇವಕುಲ, ಸಭಾ ಅಭಿಗಮನ ಇತ್ಯಾದಿ. ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ: ಸಂಭ್ರಮ, ರೆಪ್ಪೆ ಮುಚ್ಚದೇ ನೋಡುವುದು, ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತನಾಗುವುದು, ಆನಂದ ಮಿಶ್ರಿತವಾಗಿ ಅಳುವುದು, ಸ್ತುತಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಾತ್ವಿಕಭಾವಗಳಾದ: ಸ್ವೇದ, ವೈವರ್ಣ್ಯ, ಸ್ತಂಭ, ಗದ್ಗದ, ಅಶ್ರು, ರೋಮಾಂಚ

ಇತ್ಯಾದಿ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳಾದ: ಆವೇಗ, ಸಂಭ್ರಮ, ಜಡತಾ, ಪ್ರಳಯ, ತನ್ಮಯಿತಾ, ಸ್ಮೃತಿ, ಧೃತಿ, ಹಾಸ, ಹರ್ಷ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಉದಾ: ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ವಿಶ್ವರೂಪದರ್ಶನ, ವಿಷ್ಣುವಿನ ಅವತಾರ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತರಸ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಧ್ಯ.

ಅದ್ಭುತರಸ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಅಂಗೋಂಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಭೇದಗಳು:-

ರಸದೃಷ್ಟಿ	-	ಅದ್ಭುತ
ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ದೃಷ್ಟಿ	-	ವಿಸ್ಮಿತಾ
ಸಂಚಾರೀ ದೃಷ್ಟಿ	-	ಆಕೇಕರಾ
ಶಿರ:ಕರ್ಮ	-	ಉತ್ಕೇಷ್ಠಾ
ತಾರಾಕರ್ಮ	-	ನಿಷ್ಕ್ರಮ
ಭೂಕರ್ಮ	-	ಉತ್ಕೇಷೇಪ
ನಾಸಾಕರ್ಮ	-	ವಿಕೃಷ್ಣ
ಕದಮಕರ್ಮ	-	ಪುಲ್ಲ-ಪೂರ್ಣ
ಅಧರಕರ್ಮ	-	ವಿಸರ್ಗ
ಮುಖರಾಗ	-	ರಕ್ತ
ವಕ್ಷಸ್ಸುಕರ್ಮ	-	ಉದ್ವಾಹಿತಾ
ಗ್ರೀವಾಕರ್ಮ	-	ಉನ್ನತಾ

ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಶಬ್ದಂ ದೇವರನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಆತನ ಅದ್ಭುತ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲಿರುವ ಅವಕಾಶವಿದ್ದು, ಅದ್ಭುತ ರಸ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ವಿಷ್ಣುವಿನ ಹತ್ತು ಅವತಾರಗಳನ್ನು ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ಮಯಭಾವ ಉಂಟಾಗಿ ಅದ್ಭುತರಸವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿದೆ. ಶಿವನ ತಾಂಡವನೃತ್ಯವೇ ಅದ್ಭುತರಸ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ರಸಪಾಕ. ಹಾಗಾಗಿ

ಎಲ್ಲಾ ರಸಗಳ ಮೂಲಧಾತು ಎನಿಸಿರುವ ಅದ್ಭುತರಸ ಎಲ್ಲಾ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಮನಗಂಡು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಿದೆ.

ಶಾಂತರಸ:- ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಶಮವೇ, ಆತ್ಮಸ್ವಭಾವವೇ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವೆನಿಸಿ ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಶಾಂತರಸದ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವವಾಗಿ: ಲೋಕದ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಶ್ವರ ಭಾವನೆ, ಪರಮಾತ್ಮ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಾಸಕ್ತಿ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಜ್ಞಾನ. ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ: ದಿವ್ಯಕ್ಷೇತ್ರ ದರ್ಶನ, ಮುನಿವರ್ಯರ ಆಶೀರ್ವಚನ, ದೈವತಾರಾಧನೆ, ಮಹಾತ್ಮರ ಸಂಗ, ದೈವಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿ. ವ್ಯಭಿಚಾರೀ ಭಾವಗಳಾಗಿ: ನಿರ್ವೇದ, ಹರ್ಷ, ಸ್ಮರಣ, ಮತಿ, ಭೂತದಯೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಾಕ್ಷಿಕಾಭಿನಯವಾದ ರೋಮಾಂಚ ಅನುಭಾವಗಳಾದ: ಧ್ಯಾನ, ತಪಸ್ಸು, ನಮಸ್ಕರಿಸುವುದು, ಮೌನಾಚರಣೆ, ಪರೋಪಕಾರ, ತ್ಯಾಗ, ಮೋಕ್ಷಸಾಧನೆ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಉದಾ: ಮುನಿವರ್ಯರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ಬುದ್ಧಾವತಾರದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ.

ಶಾಂತರಸ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಗೋಂಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಭೇದಗಳ ಉಪಯುಕ್ತತೆ:-

ಶಿರ:ಕರ್ಮ	-	ಅಕಂಪಿತಂ
ತಾರಾಕರ್ಮ	-	ಪ್ರಾಕೃತ
ಭ್ರೂಕರ್ಮ	-	ನಿಮೀಲಿತೇ
ವಕ್ಷಸ್ಸುಕರ್ಮ	-	ಉದ್ವಾಹಿತಾ
ಗ್ರೀವಾಕರ್ಮ	-	ಉನ್ನತಾ

ಶಾಂತರಸ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಸ್ವಯಂ ಶಾಂತಾವಸ್ಥೆ ತಲುಪುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಅಭಿನಯ ಸಂಭ್ರಮವನ್ನು ಕಂಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸನ್ನೂ ಶಾಂತರಸದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕು. ಎಲ್ಲಾ ನೃತ್ಯ

ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಮುಕ್ತಾಯಭಾವ ಶಾಂತಯುತವಾಗಿದ್ದರೇನೇ, ಉಳಿದ ರಸ ಆಸ್ವಾದನೆಗಳು, ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ರಸಿಕನ ಮನದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಮಧ್ಯಮಾವತೀ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದರು ಮಾಡಲೇ ಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಯಾವುದೇ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಶಾಂತಭಾವ ಆವರಿಸಿ ಶಾಂತತೆಯ ಗಂಭೀರ ನೆರಳಿನಲ್ಲೇ ವಿವಿಧ ರಸಗಳು ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಮಾತ್ರ ಅವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಜ್ವಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯ, ಶಾಂತ ಭಾವ, ಶಾಂತ ವಾತಾವರಣ ಮತ್ತು ಶಾಂತ ವಿಶೇಷ ವಿಷಯಗಳಿಂದ ಆದರೆ ಆರೋಗ್ಯಕರ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ ಆದಂತೆ. ದೈವಸಂಬಂಧಿತ ಕೌತ್ಸಂಗಳು ಮತ್ತು ಶ್ಲೋಕಗಳು ಹೀಗೆ ಶಾಂತರಸ ಸ್ಥಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ನವರಸಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಂತಹ ಎರಡು ರಚನೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಸಹಿತ ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ವರೆಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ನವರಸಾಭಿನಯ ವಿಶೇಷವನ್ನು ವಿನಿಯೋಗಿಸಿ ಈ 'ನವರಸ ರಾಮಾಯಣ' ಮತ್ತು 'ನವರಸ ಶಿವಂ' ಗಳನ್ನು ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅರ್ಥಸಹಿತ ವಿವರಣೆ ನೀಡಿದೆ.

ನವರಸ ಪೂರಿತ ರಚನೆಗಳು

ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತ ಸೌಂದರ್ಯಲಹರಿ
(ವಿರೋಧಾಲಂಕಾರ)

ಶಿವೇ ಶೃಂಗಾರಾದ್ರ್ವಾ ತದಿತರ ಜನೇ ಕುತ್ಸನ ಪರಾ
ಸರೋಷಾ ಗಂಗಾಯಾಂ ಗಿರಿಶಯನೇ ವಿಸ್ಮಯವತೀ
ಹರಾಹಿಭ್ಯೋ ಭೀತಾ ಸರಸಿರುಹ ಸೌಭಾಗ್ಯ ಜಯಿನೀ
ಸಖೀಷು ಸ್ಮೇರಾ ತೇಮಯಿ ಜನನಿ ದೃಷ್ಟಿ; ಸಕರುಣಾ

ಶಿವೇ ಶೃಂಗಾರಾದ್ರ್ವಾ: ಓ ಜನನೀ! ಲೋಕಮಾತೆ! ತೇ (ನಿನ್ನಾ);
ದೃಷ್ಟಿ : (ನೋಟ) ಶಿವೇ (ಪತಿಯಾದ ಶಿವನಲ್ಲಿ); ಶೃಂಗಾರಾದ್ರ್ವಾ (ಶೃಂಗಾರ ರಸದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿರುವುದು) ಶಿವನೊಳ್ ಶೃಂಗಾರರಸಭಾರಮ್.

ತದಿತರ ಜನೇ ಕುತ್ಸನ ಪರಾ: ಶಿವನನ್ನುಳಿದು ಇತರ ಶಿವನಿಂದಕರಲ್ಲಿ; ಕುತ್ಸನಪರಾ (ಅಸಹ್ಯ ಭಾವನೆ, ಅಸಹನೆ, ಮನಃಸ್ವಂಕೋಚ; ರೌದ್ರ ಬೀಭತ್ಸ ರಸಗಳು) ಇತರರೊಳ್ ಕುತ್ಸಿತ ಭಾವ ಸಂಕುಚಿತ.....

ಸರೋಷಾ ಗಂಗಾಯಾಂ: ಸರೋಷಾ (ರೌದ್ರರಸ); ತನ್ನ ಸವತಿಯಾದ ಗಂಗಾದೇವಿಯಲ್ಲಿ ಸವತಿ ಮಾತ್ಸರ್ಯ; ಸುರನದಿಯೊಳ್ ರೋಷಯುತಂ.

ಗಿರಿಶಯನೇ ವಿಸ್ಮಯವತೀ: ಶಿವನ ಹಣೆಗಣ್ಣಿನಿಂದ ಅಗ್ನಿದೇವನಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತ ರಸ; ಶಿವನ ಲಲಾಟ ನೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪುರ; ಮನ್ಮಥದಹನ ಅದ್ವೀಶನ ಚರಿತೆಯೊಳ್ ವಿಸ್ಮಯಭರಿತ.

ಹರಾಹಿಭ್ಯೋ ಭೀತಾ: ಶಿವನ ಆಭರಣಗಳೆನಿಸಿದ ಸರ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಭಯಾನಕ ರಸ. ಶಿವನ ಜಟೆಯೊಳಿಹ ಅಹಿಗತಿಶಯ ಭೀತಿ.

ಸರಸೀರುಹ ಸೌಭಾಗ್ಯ ಜಯಿನೀ: ಕಮಲಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಉತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವ ಶಿವನ ಸೌಂದರ್ಯ ಅಥವಾ ಲೀಲಾಪ್ರದವಾದ ತನ್ನ ಕಣ್ಣುಗಳು, ಅಂದರೆ ಮೀರಿಸುತ್ತಿರುವ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ- ವೀರರಸ, ಶಿವನ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಸರಿಸಾಟಿ ದೃಷ್ಟಿ.

ಸಖೀಷು ಸ್ನೇಹಾ: ತನ್ನ ಗೆಳತಿಯವರಲ್ಲಿ ಮುಗುಳುನಗೆ (ಶಿವನ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಲ್ಲಿ) ಹಾಸ್ಯರಸ- ಗೆಳತಿಯವರೊಳು ಸ್ನೇಹ ಪೂರ್ಣ.

ತೇಮಯಿ ಜನನೀ: ನಿನ್ನ ಭಕ್ತನಾದ ನನ್ನಲ್ಲಿ ತಾಯೀ.... ಭಕ್ತರಲ್ಲಿ ಅನುಗ್ರಹ ರೂಪವಾದ ಕರುಣೆ, ಶಾಂತರಸಗಳು.

ದೃಷ್ಟಿ.. ಸಕರುಣಾ: ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕನಿಕರವೂ, ಕಾರುಣ್ಯರೂಪವೂ ತುಂಬಿದೆ. ನಿನ್ನಯ ದೃಷ್ಟಿಯು ನನ್ನ ಮೇಲಿರಲಿ ಸಕರುಣ.

ನವರಸಭರಿತ ಮಹೇಶ್ವರನ ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಿಕೊಂಡು, ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ರಸ ಸಿದ್ಧಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು.

ನವರಸಾಭಿನಯಂ:

ಶ್ರೀರಾಮ ಕರ್ಣಾಮೃತಂ:

ಶೃಂಗಾರಂ ಕ್ಷಿತಿನಂದಿನೀ ವಿಹರಣೇ, ವೀರಂ ಧನುರ್ಭಂಜನೇ
ಕಾರುಣ್ಯಂ ಬಲಿಭುನ್ಮುಖೇ, ಅದ್ಭುತ ರಸಂ ಸಿಂಧೌಗಿರಿ ಸ್ಥಾಪನೇ|
ಹಾಸ್ಯಂ ಶೂರ್ಪಣಖಾಮುಖೇ,
ಭಯವಹೇ, ಬೀಭತ್ಸಮಾಜೀಮುಖೇ
ರೌದ್ರಂ ರಾವಣಭಂಜನೇ ಮುನಿಜನೇ ಶಾಂತಂ ವಪು: ಪಾತುನ||

ಕಾಂಬೋಜಿ: ಶೃಂಗಾರಂ ಕ್ಷಿತಿನಂದಿನೀ ವಿಹರಣೇ.....

ಚಿತ್ರಕೂಟಂ.... ಸೌಂದರ್ಯಶೃಂಗಂ.. ಮಂದಾನಿಲಂ...
ಪುಷ್ಪಸೌರಭಂ... ಕೋಕಿಲಕೂಜನಂ... ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ...
ಸೀತಾರಾಮ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಮಿಪ್ಯಂ.

ಕಾನಡ: ವೀರಂ ಧನುರ್ಭಂಜನೇ.....

ವೀರಾಧಿವೀರಂ.... ಮಹೋನ್ನತಂ.... ಶ್ರೀರಾಮಂ...
ಮಹಾವೀರಂ.... ಚಂಡಕೋದಂಡ ಖಂಡನಂ....

ಸಹನಾ: ಕಾರುಣ್ಯಂ ಬಲಿಭುನ್ಮುಖೇ....

ಸೀತಾವಿಯೋಗೇ... ವಿಶೋಕರಾಮಂ... ಶೋಕತಪ್ತಂ...
ದಿಗಂತದೃಷ್ಟಿಂ... ಅಶ್ರುನಯನಂ... ಕಂಪಿತಮಧರಂ...

ಸಂತಪ್ತಹೃದಯಂ... ದೀರ್ಘನಿಶ್ವನಂ... ಶೋಕಪ್ರಪಂಚಂ...
ಚಿತ್ತಕೂಟಂ....

ಭೈರವಿ: ಹಾಸ್ಯಂ ಶೂರ್ಪಣಖಾ ಮುಖೇ...
ವಿಕೃತಾಕಾರಂ... ವಾಗ್ವೇಷದುರ್ಲಕ್ಷಣಂ...
ಹಾವಭಾವಚೇಷ್ಟಾಧಿಕ ವೈಪರೀತ್ಯಂ... ಲಜ್ಜಾವಿವರ್ಜಿತ
ವಿಕ್ಷಿಪ್ತಾಂಗಂ... ವಾಂಚಿತಾನುರಾಗ ವೈಲಕ್ಷಣಂ...
ಶೂರ್ಪಣಖಾನಾಸಿಕಚ್ಛೇದಂ...ಹಾಸ್ಯಂ ಶೂರ್ಪಣಖಾಮುಖೇ...

ಕೇದಾರಗೌಳ: ಅದ್ಭುತ ರಸಂ ಸಿಂಧೌಗಿರಿಸ್ಥಾಪನೇ...
ಅದ್ಭುತಂ ಮಹಾಶರಧಿದರ್ಶನಂ... ಭೀಕರೋನ್ನತ
ತರಂಗ ನಿಶ್ವನಂ... ರುದ್ರರಮ್ಯ ಶೃಂಗಸದೃಶಂ...
ಮಹಾಸಾಗರಂ... ಸೇತುಬಂಧ ಬೃಹತ್ ದರ್ಶನಂ...
ಅತ್ಯಾದ್ಭುತಂ...

ಬೇಗಡೆ: ಭಯಂ ಅಘೇ...
ಇಂದ್ರಜಂ ಅತಿಭಲಂ... ಸಮರಸಜ್ಜಿತಂ...
ವಾಲಿಮುಷ್ಟಿವಜ್ರಸಂಘಾತಂ... ಸತ್ಯವೃತ ಶ್ರೀರಾಮಂ...
ಕೃತ ವಾಲಿಸಂಹಾರಂ... ಅಹಿತಶಂಕಾಮನೋಭಯಂ...
ಭಯಂ ಅಘೇ

ವಾಗಧೀಶ್ವರಿ: ಬೀಭತ್ಸಮಾಜೀಮುಖೇ....
ವಿಕೃತಂ ವ್ಯಾಳಾಕೃತ ರಾಕ್ಷಸಂ... ರಾಹುಭಾಯೋರಗಂ...

ಕ್ಷಿಪ್ತಚರ್ಮಂ... ಮಹಾಗುಹಾಕುಕ್ಷಿ ಕುಹರಾಕ್ಷಂ...

ಭೀಕರಂ ಅತಿಬೀಭತ್ಸಂ... ಅನ್ಯಮುಖ ಕಬಂಧಂ.

ಮೋಹನ: ರೌದ್ರಂ ರಾವಣ ಭಂಜನೇ...

ಪ್ರಮತ್ತಂ... ಪ್ರಕೋಪಾನ್ವಿತಂ... ರೌದ್ರಂ...

ಅಲ್ಲೋಲ ಕಲ್ಲೋಲಂ... ಸಮರಾಂಗಣಂ.... ಪ್ರಳಯಶೋಷಣಾ

ರುದ್ರರೂಪಂ... ಮಹಾಜ್ವಾಲ ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ತ್ರಂ..ರೌದ್ರ ರಾವಣ ಮರ್ದನೇ

ಮಾಯಾ ಮಾಳವಗೌಳ: ಮುನಿಜನೇ ಶಾಂತಂ...

ವಪು ಪಾತುನ:

ರಸಭಂಗ:- ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಾದಿಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಸಹೃದಯರು ರಸಾಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಾ, ಅಂತಹ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆತುಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಾರಣ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆ ಎಂಬ ಎರಡಂಶಗಳೇ ಇರುವುದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕವಾಗಿ ಒದಗಿಬರುವ ತೊಡಕುಗಳಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಸದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕುಂದು ಬಾರದಂತೆ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳು, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ, ನಿರೂಪಣೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಯಾವುದೇ ಕಲಾಪರವಾದ ಅಪರಾಧ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕ ಪಾತ್ರವು ಅದನ್ನು ಮರೆಮಾಚುವ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಇವ್ಯಾವುವೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದೆಯೊಬ್ಬಳೇ ಎಲ್ಲಾ ಜವಾಬ್ದಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ರಸಭಂಗವಾಗದಂತೆ ಎಚ್ಚರವಹಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದೆಯಿಂದ ಒದಗುವ ತಪ್ಪು, ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವೃಂದದಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿರುವ ದೋಷಗಳು, ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ವಿಘ್ನಗಳನ್ನು ಭರತನೇ ತಿಳಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿಯೂ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸಂಶಯಯೋಗ:- ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶವನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಂಶಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ಅಭಿನಯ ವಿಷಯವೆಲ್ಲವೂ ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದರಿಂದ, ಆ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಂಶಯಿಸಲಾರ. ಆದರೆ ನಾಯಕ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ ಭಾವಗಳನ್ನೂ, ಪಾತ್ರಾಭಿನಯವನ್ನೂ ಖಂಡಿತಾ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಜ್ಞಾನ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು, ಕಲಾವಿದೆ ಒಬ್ಬೊಂಟಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಪಾರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ರಸವಿಘ್ನಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಬಹುದು.

ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿ ಕಲಾವಿದೆ ನಾಯಕಿಯ ವಿವಿಧಾವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಾದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಭಾವ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಾದಲ್ಲಿ, ಹೊಸ ಭಾವಗಳು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು ವಿಷಯದ ಪರಿಮಿತಿಯೊಳಗೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕು. ಅದು ಸಂಭವನೀಯವಾಗಿರತಕ್ಕದ್ದು. ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ಅವು ಭಾವದ ಪೂರ್ಣಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಲಾರದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ದೇಶ ಕಾಲ ವಿಶೇಷ ಆವೇಶ:- ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ಅಲೌಕಿಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅದರಲ್ಲಿನ ಕಾಲ, ವ್ಯಕ್ತಿ, ವಸ್ತುಲಂಕಾರ, ಯುದ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾ ಕಲ್ಪನಾ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸುಲಭದ ಕಾರ್ಯ. ಆದರೆ ಭರತನಾಟ್ಯ ಎಂದಾಕ್ಷಣ ಇಲ್ಲಿ ವೇದಿಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಖಾಲಿಯಾಗಿದ್ದು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸಂಗೀತ ಮಾತ್ರ ದೇಶ, ಕಾಲ ವಿಶೇಷ ಆವೇಶವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸತಕ್ಕದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಉಪವನ, ನದಿ, ಪುರುಷಪಾತ್ರಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸದೆ, ತನ್ನ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಅವುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಅಂದರೆ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಷಯದ ಪರಿಸರವನ್ನು ಮನದಲ್ಲಿ ಸೃಜಿಸಿಕೊಂಡು ಕಲಾವಿದೆಯನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿ ಪಾತ್ರಾಭಿನಯ, ಭಾವಾಂಕುರ

ಅನುಭವಾದಿಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿರತಕ್ಕದ್ದು. ಇಲ್ಲವಾದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯ ಆಂಗಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿಷ್ಫಲನಾಗುತ್ತಾನೆ. ದೇಶ, ಕಾಲ, ವಿಶೇಷ, ಆವೇಶಗಳ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಘ್ನ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ನಿಜಸುಖಾದಿ ವಿವಶೀಭಾವ:- ಸಹೃದಯನಾದವನು ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸುಖ ದುಃಖಗಳನ್ನೇ ಮನಸ್ಸೆಲ್ಲಾ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಬೇರೆ ಯಾವ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ನೀಡದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ತನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಾಗುವ ಲಾಭ-ನಷ್ಟಗಳ ಲೆಕ್ಕದ ಚಿಂತೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರೆ ರಸಾಸ್ವಾದಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥನೆನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನು ಕೆಲಕಾಲ ಬದಿಗೊತ್ತಿದರೆ, ಅತ್ಯಪೂರ್ವವಾದ ಶೃಂಗಾರಭಾವ, ವಾತ್ಸಲ್ಯಭಾವ, ಭಕ್ತಿಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿ ನವಭಾವಾನುಭವಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿಗಾದರೂ ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತೀತ್ಯುಪಾಯ ವೈಕಲ್ಯ:- ಇದು ಕಲಾವಿದೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಯಾವ ಪಾತ್ರ, ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಯಾವ ಶೃಂಗಾರಭಾವದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕಲಾವಿದೆ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥಳಾಗುತ್ತಾಳೋ ಅಲ್ಲಿ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರದ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ಅಂಗೋಪಾದಿ ಚಲನಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾ ನಿಖರವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಅಸ್ಫುಟತೆಯನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಕಲಾವಿದೆ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ, ತಾನೂ ಭ್ರಮಣಳಾಗಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗೊಂದಲಕ್ಕೀಡು ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕದಿದ್ದರೆ ಒಳಿತು.

ಸಂಭಾವನಾ ವಿರಹ:- ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ಎಲ್ಲಾ ವಿಷಯವೂ ಸಂಭವಿಸುವಂತದ್ದೇ ಆಗಿರತಕ್ಕದ್ದು. ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರ ಲಕ್ಷಣ, ಭಾವಾಭಿನಯ, ಕಥಾರೂಪ ಇತ್ಯಾದಿ ಅತಿರೇಕದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ತಲುಪಿಬಿಟ್ಟರೆ ರಸವಿಘ್ನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ಫುಟಿತಾ ಭಾವ:- ನಾಟಕಾದಿಗಳಿಗಿಂತ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಭಾವ, ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ರಸಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಿಖರವಾದ

ವೃಂಜನೆಯಿರಬೇಕು. ಕಲಾವಿದೆ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ಭಾವವನ್ನೂ, ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅದೇ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಡಬೇಕಾದುದು ಕಲಾವಿದನ ಕಲಾ ಚಾತುರ್ಯ. ಇದರ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ರಸಭಂಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ.

ಅಪ್ರಧಾನತಾ:- ಅಭಿನಯಪ್ರಯೋಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಿಷಯಕ್ಕೆ, ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಸನ್ನಾನಿಸಬೇಕೋ, ಅದನ್ನು ಮಾಡದೆ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಿಟ್ಟು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಅದೇ ಅಪ್ರಧಾನತಾ ಎನಿಸಿಕೊಂಡು ರಸವಿಘಟನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ:- ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿಗೆ ತೆರಳುವ ಸಖಿಯು ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ.

ಹೀಗೆ ರಸಭಾಸ, ರಸವಿಘ್ನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗದಂತೆ ಎಚ್ಚರವಹಿಸಿ, ಹಿಂದೆ ವಿಮರ್ಶಿಸಲಾದ ನವರಸ ಅಭಿನಯಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಾವಿಧಿಯನ್ನು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಭಕ್ತಿರಸ, ವಾತ್ಸಲ್ಯರಸವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಜನ್ಮವೃತ್ತಾಂತ-ಬಾಲ್ಯಾಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾ ಉಳಿದ ನವರಸಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವ ಭಕ್ತಿರಸ ಮತ್ತು ವಾತ್ಸಲ್ಯರಸದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಅರಿವು ಮೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. 'ಅಭಿನಯ' ಮತ್ತು 'ರಸ' ವೆಂಬುದು ಒಂದೇ ನಾಣ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿದ್ದಂತೆ. ಈ ಎರಡು ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ಒಳಪಡುವ ಎಲ್ಲಾ ವಿಷಯ ವಿಶೇಷಗಳು ಬಹುಮುಖಗಳಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಶಾಸ್ತ್ರಬದ್ಧವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೆ ಪುನರ್ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಂಡಿದೆ.

-ಶುಭಂ-

SELECT BIBLIOGRAPHY

A - TEXTS

Natyasastra, Bharata, G.O.S., O.I., Baroda, Vol. I, Second revised ed., (1956), Vol. II (1934), Vol. III (1954)

Natyasastra, Vol. I, edited by M. Ghosh, Manisha Granthamala, Calcutta (1967)

B-GENERAL

Anne - Marie Garton, Bharatanatyam From Temple to Theatre, Manohar Pub and Dist, New Delhi (1996)

Coomaraswamy, A.K., The mirror of Gesture, Abhinaya darpana of Nandikeshwara, Harward University Press, Cambridge (1987)

Bhat, G.K., Rasa Theory, The M.S. University of Baroda, Baroda (1984)

Devi, Rukmini, "The spiritual background of Bharathnatyam yesterday, today and tomorrow, (ed.) by Leela Ramanathan, New Delhi: Sujatha Dinesh (1985)

Kalanidhi Narayanan, Aspects of Abhinaya, Alliance Company
(1994)

Kanak Rele, Bhava Niroopanam, Nalanda Dance Research
Centre, Madras (1996)

Narayan, Kalnidhi, “Sthayi-Bhava-its significance in abhinaya
choreography and scope for variations”,
Shanmukha, no2, Bombay, (1985)

Raghavan, V., The Number of Rasas, Adyar Library Series,
Vol. XXIII, Adyar, Madras (1967), (1940)

Raghunathan, Sudha, “Abhinaya, The path to Rasa”, Sangeeth
Natak, (1975)

Sadasivam, K., Devadasi System in Medieval Tamilnadu, CBW
Publications, Trivendrum (1993)

Sharada, S., Kalakshetra-Rukmini devi, Kala Mandir Trust,
Madras (1985)

ಗ್ರಂಥ ಋಣ

ಅ-ಅನುವಾದ

ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ (ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ - ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳ ಸಮೇತ),
ನೀನಾಸಂ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ , ಹೆಗ್ಗೋಡು ಪರವಾಗಿ
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ,
ಸಾಗರ (೧೯೮೪)

ನಾಗೇಂದ್ರ, ಅನುವಾದ ಡಾ. ಪ್ರಧಾನ್ ಗುರುದತ್ತ,
ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ , ನವದಹಲಿ, (೧೯೯೫)

ಸಿದ್ಧಪ್ಪಾರಾಧ್ಯ ಟಿ.ಜೆ.,ಕನ್ನಡ ರಸಗಂಗಾಧರ
(ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ)
ಗುಬ್ಬಿ ಶ್ರೀ ಚೆನ್ನಬಸವೇಶ್ವರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ (೧೯೬೫)

ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಕೆ.ವಿ., ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕ ಅನುವಾದ,
ನೀನಾಸಂ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ,
ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ

ಆ- ಸಾಮಾನ್ಯ

ಮುರಲೀಧರ ರಾವ್ ಕೆ., ನೃತ್ಯಲೋಕ,
ಅತ್ರಿಬುಕ್ ಸೆಂಟರ್, ಮಂಗಳೂರು (೧೯೯೮)

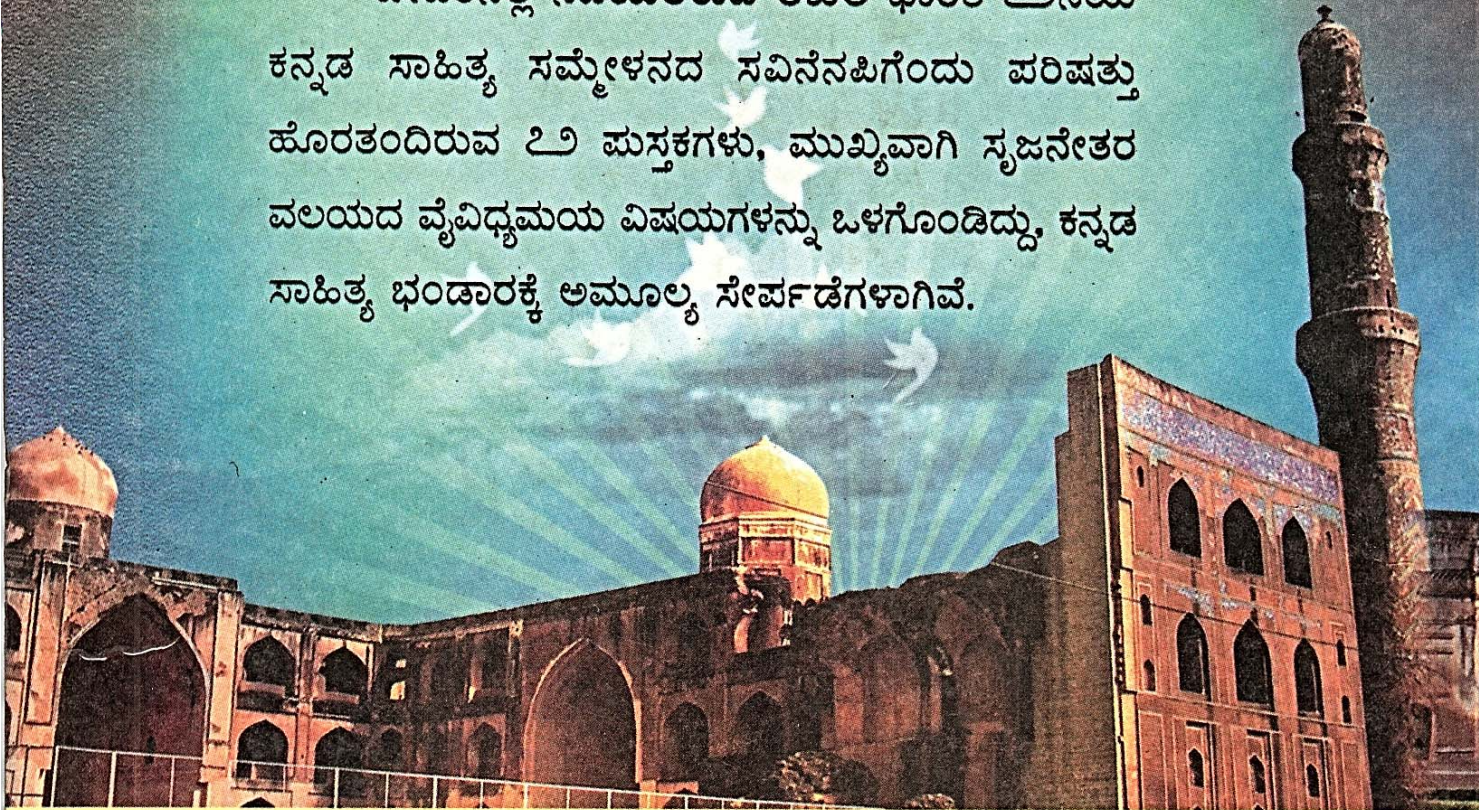
ವೆಂಕಟೇಶ ಮಲೇಪುರಂ ಜಿ., ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ,
ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ(೨೦೦೦)



ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಕಾಸ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ಕಳೆದ ತೊಂಬತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ತೊಡಗಿ ಕೊಂಡಿರುವ ರೀತಿ ಅನನ್ಯ. ಹತ್ತು ಹಲವಾರು ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿರುವ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯಾ ಯೋಜನೆ : ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟನೆ.

ಪರಿಷತ್ತು ಹಮ್ಮಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನ ಇಡೀ ಕನ್ನಡ ಕುಲಕೋಟೆಯ ಪಾಲಿಗೆ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಬ್ಬವೇ. ವರ್ಷದುದ್ದಕ್ಕೂ ನಾವೆಲ್ಲ ಮೆಲುಕು ಹಾಕುವ ಸಂದರ್ಭವಿದು.

ಬೀದರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲಿರುವ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಲಿನೆಯ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಸವಿನೆನಪಿಗೆಂದು ಪರಿಷತ್ತು ಹೊರತಂದಿರುವ ಲಿ ಪುಸ್ತಕಗಳು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸೃಜನೇತರ ವಲಯದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದು, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರಕ್ಕೆ ಅಮೂಲ್ಯ ಸೇರ್ಪಡೆಗಳಾಗಿವೆ.



ಕರ್ನಾಟಕ



ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು

ಪಂಪಮಹಾಕವಿ ರಸ್ತೆ, ಜಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು-೫೬೦೦೦೮